

SOCIÉTÉ DE  
PUBLICATIONS ROMANES ET FRANÇAISES  
sous la direction de MARIO ROQUES

LIX

MICHEL BURGER

Ancien membre de l'Institut suisse de Rome  
Rédacteur au Glossaire des Patois de la Suisse romande

RECHERCHES  
SUR LA  
STRUCTURE ET L'ORIGINE  
DES VERS ROMANS



LIBRAIRIE E. DROZ  
8, rue Verdaine  
GENÈVE

LIBRAIRIE MINARD  
73, rue Cardinal-Lemoine  
PARIS V<sup>e</sup>

1957

140  
C10

6

59

CL&W, PRF.

059

*A MON PÈRE*

*Témoignage d'affection et de profonde  
reconnaissance.*

## AVANT-PROPOS

Le travail que je livre au public repose sur quelques idées générales : que l'évolution du vers latin quantitatif au vers accentuel s'est effectuée de façon aussi naturelle que l'évolution de la langue elle-même; que l'accent en devenant intensif a gardé dans le vers la place qu'il occupait lorsqu'il était de hauteur; que, peu à peu, le dernier accent intensif de chaque hémistiche du vers a pris une importance particulière et que les syllabes atones qui suivaient le dernier accent du vers sont devenues superfétatoires; qu'ainsi se sont formés, dès le roman commun, les vers latins accentuels qui sont à l'origine des vers romans.

Dans ces *Recherches*, j'ai mis à contribution toutes les langues romanes de moyen âge et les spécialistes de tel domaine relèveront sans doute bien des erreurs ou des omissions. Mon espoir est qu'elles ne toucheront pas au fond du système dont j'ai tenté de dégager les grandes lignes.

Je dois à mon père, M. A. Burger, plus que je ne saurais dire. Il m'a introduit dans le domaine difficile de la métrique du bas-latin et n'a jamais cessé de me conseiller. Il n'y a pas un point important de mon travail que je n'aie soumis à sa critique. Les lecteurs de ses deux articles : *Les vers de la duchesse Dhuoda* et *De Virgile à Guillaume IX, histoire d'un mètre* pourront se faire une idée de ce que je lui dois. En lui dédiant ce livre, je ne fais donc que m'acquitter bien imparfaitement d'une lourde dette.

D'autres maîtres ont droit aussi à toute ma gratitude : MM. J. Marouzeau et L. Nougaret ont eu la bonté de ne pas décourager le débutant qui leur soumettait une ébauche bien imparfaite de ses premières recherches. M. A. Schiaffini s'est lui aussi intéressé à mon travail et m'a ouvert généreusement sa bibliothèque. Pendant la longue période de rédaction, souvent interrompu que j'étais par des devoirs professionnels, M. A. Labhardt ne m'a ménagé ni son temps ni ses conseils autorisés. Je dois également à M. J. Rychner de nombreuses corrections et d'utiles suggestions.

Le Conseil d'Etat du Canton de Neuchâtel et la fondation Pro Helvetia m'ont accordé de généreuses subventions. Qu'ils veuillent trouver ici l'expression de ma vive reconnaissance.

## INTRODUCTION

En 1905, dans son article sur la métrique de Jacopone (*Stud. Med. I*, p. 522 s.), J. Schmitt indiquait la direction que devraient prendre les études de métrique romane : « Dopo le ultime ricerche non sembrerà troppo arrischiato l'asserto che tutti i versi romanzi traggono la loro origine dalla poesia latina più o meno popolare del medio evo. Tutto ciò può forse aprire agli studiosi un campo ancora poco esplorato di ricerche. Si tratterebbe di un ramo minore parallelo alla grammatica del romanzo e potrebbe chiamarsi : lo studio comparativo del verso neo-latino. È un fatto indiscutibile che per giungere a risultati certi, si deve estender la ricerca a tutte le letterature romanze e non limitarla ad una sola. »

Schmitt est mort peu de temps après avoir écrit ces lignes. Nous avons tenté, pour notre compte, de reprendre ce programme et de faire dans ses grandes lignes l'étude comparative du vers roman.

Mais quelques mots sont nécessaires pour rendre compte du plan que nous avons adopté.

Notre travail se divise en deux parties. La première consiste en une description comparative des principaux mètres des langues romanes. La seconde comprend dans une première section l'analyse des conditions dans lesquelles s'est effectué le passage de la versification latine quantitative à la versification accentuelle, dans une seconde, l'étude de l'évolution particulière des différents mètres latins en roman commun et l'identification des mètres romans auxquels ils ont donné naissance.

Deux raisons nous ont conduit à ne pas suivre l'ordre chronologique et à traiter les faits romans avant les faits latins. D'une part, un simple souci de présentation : on n'a pas voulu introduire entre l'étude de l'évolution de chaque mètre latin et l'identification du mètre roman dont il est l'origine une description des faits romans qui exige parfois de longues discussions comme pour le vers d'*arte mayor*. D'autre part, des considérations touchant à la méthode qui s'est imposée à nous : les textes latins sur lesquels a porté notre enquête et qui se situent en gros entre le III<sup>e</sup> siècle et la renaissance carolingienne, présentent de grandes difficultés d'interprétation. Comment faire la part, dans ces textes souvent mal transmis, des survivances artificielles du passé, des tentatives individuelles vouées à l'échec, des faits enfin qui représentent l'amorce du nouveau système qui est à l'origine des mètres romans ?

C'est ainsi que l'hymne *Audite omnes*, *P. A. C.* IV 2, n° XLV, est qualifiée par W. Meyer, *Ges. Abh.* I, p. 213, de « ganz verwildert ». Strecker dans son édition des *P. A. C.* y voit des vers de schème 5 - ∪ + 7 ∪ - « multis locis violatum ». On a tenté, p. 111 ss., d'expliquer la structure des vers de cette hymne qui à première vue semblent aberrants. Cela ne nous a été possible que parce que nous connaissions les faits romans. De tels exemples pourraient être multipliés.

C'est donc au cours de notre travail que nous avons pris conscience qu'on ne saurait guère se passer, pour bien interpréter les faits du bas-latin, d'une connaissance aussi large que possible des faits romans<sup>1</sup>. On a ainsi voulu passer du connu, non certes à l'inconnu (les faits sur lesquels se fonde notre analyse du système métrique du roman commun parlent, dans leurs grandes lignes, par eux-mêmes), mais au moins bien connu.

Telles sont les raisons pour lesquelles on trouvera dans notre première partie une étude des principaux mètres romans. Pour chacun d'eux on s'est demandé si la ressemblance entre vers de langues différentes résulte de l'imitation d'une langue romane à l'autre ou si elle ne peut guère s'expliquer que par une origine commune. Dans la seconde seulement, on a étudié l'évolution des mètres quantitatifs en mètres accentuels telle que nous permettent de la suivre les documents du bas-latin, évolution aboutissant à de nouveaux mètres auxquels on a tenté de rattacher les mètres romans dont la comparaison nous avait fait supposer une origine commune.

Avant d'entreprendre cette étude, il convient de préciser quelle est notre opinion sur le rapport du vers et de la mélodie. Une grande partie des textes sur lesquels nous aurons à nous appuyer étaient chantés. Avons-nous le droit de nous servir de textes dont nous n'avons plus la musique ou, lorsqu'elle a été conservée, avons-nous le droit d'en faire abstraction dans notre étude linguistique ?

L'on tend de plus en plus à faire une large place à la musique dans l'étude de la versification. Lote dans son *Histoire du vers français*, t. I, cherche à démontrer que, pour la période qui va du quatrième siècle au douzième siècle, l'accent ne joue aucun rôle dans le vers qui ne serait qu'une suite de syllabes atones<sup>2</sup>; et pour sa démonstration, il se base sur le témoignage des grammairiens et sur les arguments qu'il croit pouvoir tirer de la musique.

<sup>1</sup> On trouvera des remarques analogues dans l'ouvrage de D. Norberg, *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, p. 8 s., à propos de la langue des textes que nous étudions.

<sup>2</sup> Ses vues d'ailleurs ne sont pas toujours faciles à saisir, car, après avoir voulu démontrer que l'accent n'existait pas dans les vers latins, il le réintroduit en ces termes à la rime et à la césure : la discussion « a prouvé que la dernière syllabe était originellement pleine, à la rime comme à la césure, selon les modèles fournis par la poésie liturgique, que par conséquent le vers roman primitif — donc le vers français — ne connaissait d'accent qu'à la fin de l'hémistiche ou de la ligne, et en position oxytonique, qu'il était par ailleurs uniquement syllabique, et qu'il imitait fidèlement les types syllabiques, mais que la déclamation chantée ne rythmait pas, de la littérature sacrée du Moyen Âge. » (p. 114).

Or, les témoignages des grammairiens sont contradictoires. Lote écarte sans raison les témoignages qui font allusion à l'accent et en particulier ceux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles car « ils datent de l'époque où l'on a déjà restauré l'accent... » (p. 77). Mais c'est pourtant au XII<sup>e</sup> siècle qu'il trouve le témoignage « qui coupe court à quelque discussion que ce soit <sup>1</sup>. »

Il semble impossible de tirer des textes invoqués par Lote une doctrine claire <sup>2</sup> pour les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, mais en tout état de cause, ces témoignages ne peuvent s'appliquer au roman commun (voir ci-dessous, p. 82 ss.).

Quant à l'argument que Lote cherche à tirer de la musique, il n'est pas plus solide. On sait que, avant le XII<sup>e</sup> siècle pour le moins, « la difficulté à laquelle se heurtèrent tous les interprètes est celle du rythme. La grande majorité des chansons des troubadours et des trouvères... est notée en notations chorales avec notes carrées, caudées ou non, ou (comme le *Chansonnier de St-Germain*) en neumes sur lignes. Or, si cette notation permet de fixer exactement la hauteur du son et la composition des groupes de notes, elle n'indique aucunement le rythme. » (Th. Gérold, *La musique au Moyen Age*, p. 92).

Lote combat les savants qui voudraient introduire un rythme modal dans les phrases musicales antérieures au XII<sup>e</sup> siècle et conclut, p. 69, en écrivant que « les vers sacrés dans la déclamation chantée du Moyen

<sup>1</sup> Il est tiré d'un texte de Pierre Hélié (cité p. 79) : *Accentus est modulatio uocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas ubi accentum non seruamus*. A supposer qu'il faille accorder à ce texte l'importance que lui accorde Lote, la seule interprétation semble être la suivante : lorsqu'on chante des vers la présence de la mélodie empêche l'accent de se faire sentir. Cela ne signifie pas que le vers en soi n'avait pas d'accent, au contraire : Pierre Hélié oppose *cantilenas*, chansons, à *usu loquendi*. Dans le discours, l'accent est vivant. Ce n'est que lorsque la phrase est liée au chant que l'accent n'est pas conservé. C'est d'ailleurs ce qui arrive encore de nos jours, voir ci-dessous, note 2 de la page 11. Ainsi dans l'interprétation de ce passage, Lote confond vers chanté et vers parlé.

Avant le X<sup>e</sup> siècle, le seul grammairien auquel Lote fasse allusion pour appuyer sa thèse est Virgile le Grammairien : *Omnes prosi uersus per spondeum edi solent* (Ed. Huemer, p. 13). Or la suite du texte que Lote ne cite pas nous apprend que Virgile écrit *spondeum* dans le sens de syllabe accentuée suivie d'une atone : *Hoc autem sciendum est quod inter omnes pedes dactylus et spondeus principatum habeant*. Il donne comme exemple :

Festa dium sollempnia  
pupla per canam compita  
quorum fistilla modela  
poli persultant sidera.

en ajoutant : *primus uersus est trium metrorum quorum primum per spondeum et duo sequentia per dactylos ponderantur ut : Festa I ; dium sol II ; lemnia III.*

D'ailleurs, la phonétique des langues romanes prouve incontestablement que l'accent était une réalité en bas-latin.

<sup>2</sup> Il l'avoue 21 pages après avoir produit le texte de P. Hélié : « Cet exposé, qui traite de faits assez obscurs, peut sembler un peu confus. Il ne l'est pas davantage que les théories des grammairiens qui, selon les époques, passent de l'explication quantitative à l'explication accentuelle, et qui parfois les mélangent. »

Age n'ont aucun rythme qui ressemble à ce que nous appelons aujourd'hui de ce nom, puisque les durées sont égales et que les acuités sont indifférentes. »

Le même auteur veut trouver dans le fait vraisemblable, mais non démontré, que la musique grégorienne ne possédait pas de rythme déterminé une confirmation de son hypothèse que l'accent ne jouait aucun rôle dans la formation des vers latins accentuels et des vers romans <sup>1</sup>.

Ainsi, Lote esquivé la question de principe suivante : étant donné une phrase musicale correspondant à un certain vers, peut-on admettre que le vers n'ait aucun rythme en soi, différent de celui qui lui est imposé par la phrase musicale à laquelle il est uni ?

Il n'hésite pas, p. 151, à qualifier les modes de « nouvelle rythmique » qui s'annexa « l'ancienne poésie lyrique dont la déclamation y gagna un mouvement dont jusqu'alors elle avait été privée. »

Beck, de son côté, dans son livre *Die Melodien der Troubadours*, écrit, p. 163 : « Die Dichtungen, Verse als solche besitzen keinen eindeutigen Rhythmus, dieser wird vielmehr erst durch den Modus der Melodie, der musikalisch skandierenden Vortragsweise verwirklicht. »

Mais ces vues ont été réfutées par Sesini dans un long compte rendu de la traduction italienne du livre de Beck, *Stud. Med. N. S.*, XI (1938), p. 210 ss. Voici en quels termes il combat la thèse de l'auteur des *Melodien* : « I limiti di corrispondenza fra verso e musica erano ben generici : tante sillabe, altrettanti neumi, singoli o in gruppo di *ligatura*. I valori proporzionali discantistici sono invece cosa del tutto musicale, con cui il ritmo poetico puro e semplice non ha che relazioni fortuite. Quindi tutto lo sforzo di scoprire rapporti stretti, congenui, fra un dato *Modus* ritmico ed un dato verso, non mi pare che possa giungere, nè che giunga di fatto, ad alcun positivo risultato. » (p. 215) <sup>2</sup>.

Sesini d'autre part montre qu'un même vers peut être affecté de deux mélodies de mode différent (p. 215). Par exemple :

<sup>1</sup> A supposer que dans la musique grégorienne toutes les notes avaient une longueur égale, il ne s'ensuit pas que le vers perdait tout accent. Les vues de Dom Pothier citées par Lote, p. 69, nous semblent correspondre à ce qui a dû se passer : « Le texte, dans le chant syllabique, doit régler en souverain le mouvement du rythme, et l'attention qui lui est due exclusivement ne pourrait, sans péril pour la bonne exécution du chant, être reportée sur la note, qui est là seulement pour marquer les intonations, nullement le rythme. » Cf. Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, p. 4.

<sup>2</sup> Il insiste plus loin, p. 218, sur le fait que « tempo forte, misura intensiva, sono concetti del tutto moderni; la coincidenza dell'accento grammaticale col primo tempo della misura (il presunto tempo forte) è pratica che non risale oltre il XVII<sup>e</sup> secolo. » Même depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, cette coïncidence n'est pas devenue une règle métrique obligatoire. Elle ne dépend que de la volonté du poète. De nos jours où le temps fort de la barre de mesure est une réalité, une poésie chantée est accentuée suivant les temps battus de la musique sans égard pour les accents grammaticaux qui coïncident ou non indifféremment :

On chante : Au | jardin de mon | père, les | lilas sont fleur|is

Ce n'en est pas moins un alexandrin qui se lit :

Au jardin de mon père, les lilas sont fleuris.

est affecté soit du mode 3 (♩.♩♩) (B. N. fr. 846, f. 130) soit du mode 2 (♩♩) (B. N. fr. 844, f. 161). Et le musicologue conclut de ces faits que vers et mélodie ont chacun leur rythme propre.

A l'appui de cette conclusion, il est possible d'ajouter d'autres arguments.

Le cas n'est pas rare de voir affectés du deuxième mode (♩♩) des vers de 5, 7 ou 9 syllabes (Lote, p. 144 ss.). Telle la fameuse pastourelle de Marcabru (Audiau, n° I) :

L'autrier, jost' una sebissa,  
Trobei pastora mestissa...

Il est clair que nous avons là des vers de 7 féminins. On ne saurait y voir des vers de 8 masculins sous prétexte que le *a* final est affecté d'une note longue. Ces vers sont semblables au vers suivant de Gui d'Ussel, qui lui-même est suivi d'un vers de 7 masculin (Audiau n° VIII) :

L'autre jorn, per aventura,  
M'anava sols cavalguan...

D'autre part, si le vers n'est qu'une suite de syllabes qui n'ont pas de rythme propre, mais un rythme imposé par la mélodie, comment se fait-il qu'un vers de 10 féminin, par exemple, alterne avec un vers de 10 masculin ?<sup>1</sup> Comment se fait-il que la césure des vers de 10 ou de 11 obéisse à des règles si subtiles si le rythme du vers n'est dû qu'à la mélodie ? Pourquoi les différences que l'on verra plus loin entre l'*endecasillabo* italien et le vers de 10 français si la seule loi à laquelle obéissent les vers est le syllabisme ?

Nous savons aussi qu'il arrivait qu'un poète se contentât de composer les paroles de son poème en laissant à un musicien de métier le soin de la mélodie. Casella, ami de Dante, fit pour lui, par exemple, la musique de la chanson citée au deuxième chant du Purgatoire, v. 112 :

Amor che nella mente mi ragiona

Peut-on penser que Dante se contentait de compter jusqu'à 11 syllabes pour chaque vers sans tenir compte du rythme de la langue italienne et que seul Casella donnait un rythme aux vers du poète ?

<sup>1</sup> Voici une strophe provençale imitée de la strophe saphique et citée par Lote :

Santa Maria — vergen gloriosa,  
De deu amica — sor tot degnitosa,  
De l'arma mia — sejatz pietosa,  
Merce raïna!

Cette strophe est formée de trois vers de 10 semblables à l'*endecasillabo a minore*. Mais Lote les considère comme « des vers provençaux de 11 syllabes... coupés 5 + 6 » avec accent sur la 5<sup>e</sup> syllabe (p. 197).

Il y a enfin un dernier point sur lequel il convient d'insister.

Il est hors de doute que la Divine Comédie, par exemple, était destinée à être lue; pour la période du bas-latin, un poème comme celui qui est consacré à la relation du synode du Tessin (voir ci-dessous, p. 109) n'était certainement pas destiné à être chanté. Or, la structure de ces vers non accompagnés de musique est en tous points semblable à celle des vers certainement destinés au chant.

Que conclure de ces faits sinon que le vers a une structure qui lui est propre, indépendante de la musique? Telle sera donc notre position.

L'opinion de Beck que le vers roman n'a pas de rythme en soi est d'ailleurs instructive. On a souvent remarqué que, dans les vers romans, les accents n'ont pas de place fixe sauf à la fin du vers et, s'il y a lieu, à la césure. Face au vers des langues germaniques, le vers roman fait en quelque sorte figure de prose possédant une cadence finale.

Pour expliquer cet état de chose, Sesini, dans plusieurs articles, s'est élevé avec vigueur contre l'idée que « il verso possieda accenti obbligatori, o principali, e accenti secondari o *ad libitum* » (*Verso neolatino, Conv.* 1938, p. 488).

Pour le savant italien, la tranche de parole s'adapte à un schème préexistant consistant en temps binaires ou ternaires : « In breve, noi possiamo enunciare sin d'ora un assioma fondamentale :

« Il verso è un organismo ritmico complesso, il quale... si suddivide in ritmi semplici, binari e ternari.

« Da ciò consegue un corollario : Il ritmo individuale della parola deve identificarsi, in determinate sedi, con quello del verso : ivi l'accento grammaticale deve coincidere con la tesi del piede metrico; nelle altre sedi gli accenti grammaticali si adottano a subire modificazioni (alleggerimento e spostamento), che vengono imposte dalla suddivisione del verso in piedi binari o ternari.

« ... il verso possiede determinate arsi e tesi ritmiche; gli accenti verbali che cadono sulle tesi permangono, gli altri si affievoliscono e vengono addirittura assorbiti o annullati. » (*Verso neolatino*, p. 488; cf. *Le Melodie trobadoriche...*, *Stud. Med. N.S.* XII, p. 71).

En d'autres termes, le vers possède un schème formé d'« ictus » séparés entre eux par un ou deux temps faibles.

Il est facile de se faire une idée de la genèse des vues de Sesini :

1° Il arrive fréquemment que les mots d'un vers forment une suite d'accents séparés les uns des autres par une ou deux syllabes inaccentuées.

2° Sesini en déduit que le rythme idéal doit être formé d'une suite d'accents séparés au moins par une syllabe inaccentuée, au plus par deux. Il applique ce rythme idéal au schème du vers.

3° Tous les accents qui n'entrent pas dans ce schème seront supprimés, de même qu'on en ajoutera lorsque plus de deux syllabes atones séparent deux syllabes accentuées.



Voici, par exemple, comment le schème du sénaire peut se représenter (*l* = levé, *p* = posé) :

$$\begin{array}{c} \overset{\cup}{\infty} \infty \mid \overset{\cup}{\infty} \infty \mid \overset{\cup}{\infty} \infty \parallel \infty \infty \mid \overset{\cup}{\infty} \infty \mid \overset{\cup}{\infty} \infty \mid \overset{\cup}{\infty} \infty \mid \overset{\cup}{\infty} \infty \\ l p l p l p l p l p l p \end{array}$$

Les demi-pieds impairs, les levés, peuvent ne comporter qu'une brève (la brève est obligatoire au onzième demi-pied) tandis que les demi-pieds pairs, les posés, consistent en une longue ou sa monnaie (le dernier demi-pied ne comporte qu'une syllabe longue ou brève comme dans tous les vers latins).

Les mètres trochaïques sont de même structure à ceci près que le vers débute par le posé :

$$\begin{array}{c} \overset{\cup}{\infty} \infty \\ p l \text{ etc.} \end{array}$$

Les mètres dactyliques ont la particularité de ne présenter que des longues au posé alors que le levé est formé d'une longue ou de deux brèves :

$$\begin{array}{c} - \infty \\ p l \text{ etc.} \end{array}$$

Ce qui différencie le levé et le posé n'est donc qu'une disposition spéciale des longues et des brèves. On n'a aucune raison de croire qu'un spondée, par exemple, était prononcé dans un système iambique autrement que dans un système trochaïque ou dactylique<sup>1</sup>.

On peut donc diviser les mètres latins en deux catégories. L'une est formée par les mètres trochaïques et dactyliques : ils débent par un posé et sont de rythme descendant. L'autre comprend les mètres iambiques et anapestiques : ils débent par un levé et sont de rythme ascendant.

Y a-t-il quelque chose de semblable dans les vers romans ? On a eu, tant en France qu'en Italie, le sentiment d'une opposition entre les vers

pairs, où le dernier accent tombait sur une syllabe de nombre pair, et les vers impairs, où le dernier accent tombait sur une syllabe impaire. Ces derniers devaient être considérés comme « populaires », car, en France, on ne les rencontre guère que dans la poésie lyrique semi-populaire comme le souligne Jeanroy, *Origines*, p. 342 ; en Italie, on a été jusqu'à les éviter à peu près totalement<sup>1</sup>. Ce sentiment se manifeste en outre par le traitement de la césure :

A. Après syllabe accentuée :

La césure suit, dans les vers pairs, une syllabe paire, dans les vers impairs, une syllabe impaire.

B. Après syllabe inaccentuée :

La césure suit, dans les vers pairs, une syllabe impaire<sup>2</sup>, dans les vers impairs, une syllabe paire.

- A. Mi ritrovái | per una selva oscura  
Compaigno non puosc mudár | qu'eo no m'effrei
- B. Tanto è amára | che poco è piú morte  
De novellas qu'ai auzidas | e que vei

Ce traitement particulier de la césure renforce le sentiment d'une parenté entre le vers pair et le rythme ascendant d'une part, entre le vers impair et le rythme descendant d'autre part.

Ainsi, de même que nous parlerons du rythme ascendant du vers iambique, nous parlerons du rythme ascendant des vers de nombre pair ; de même que nous parlerons du rythme descendant du vers trochaïque et de l'hexamètre, nous parlerons du rythme descendant des vers de nombre impair. Et on tentera de montrer, au cours de cette étude, que, dans le passage de la métrique quantitative à la métrique accentuelle, la succession des levés et des posés s'est conservée consciemment ou inconsciemment<sup>3</sup>, du moins jusqu'à la dernière accentuée, et qu'elle

<sup>1</sup> On rencontre toutefois le vers de 7, surtout dans l'Ecole sicilienne, voir Monaci, *Crestomazia, passim*.

<sup>2</sup> Le vers lyrique français de forme 3' + 6 fait exception :

Une robe | par mout grant amistie  
Bartsch, *R.u.P.* I, 7, 8

Ce vers ne remonte sans doute pas au bas-latin, voir p. 21 s. et p. 120.

<sup>3</sup> Sauf pour le saphique et l'asclépiade mineur. Il est aisé de voir ce que ces deux vers ont de particulier : tout en étant des vers à nombre fixe de syllabes, ils n'ont pas réalisé le monosyllabisme des demi-pieds : le saphique a un levé dissyllabique, l'asclépiade mineur en a deux.

Il dut d'ailleurs y avoir, pendant une certaine période de transition entre le système quantitatif et le système accentuel, des poètes très frustes, comme les auteurs des dimètres iambiques accentuels que nous analysons aux p. 94 ss., qui avaient perdu le sentiment de la succession des posés et des levés. Mais c'est ce sentiment qui est à l'origine de la formation des vers accentuels réguliers du roman commun. Voir aussi p. 106, note 2.

a subsisté en gros dans les langues romanes. Mais, pas plus en bas-latin que dans les langues romanes, le schème dans lequel se coule la tranche de parole n'entraîne la coïncidence de l'accent grammatical et du posé, sauf en fin de vers et, s'il y a lieu, devant la césure.

Ainsi, par exemple, le vers 32 de l'*Épithaphe* de Villon :

Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie<sup>1</sup>

Le mètre comporte 5 posés formant un rythme ascendant. La tranche de parole qui entre dans ce schème a son rythme propre reposant sur l'accent qui ne coïncide qu'à la césure et à la fin du vers avec un posé. Contrairement à ce qu'on observe dans les langues germaniques, l'accent grammatical du vers roman jouit d'une grande liberté.

J. Schmidt dans son intéressant article, *Le rythme du vers français* (*Archiv. rom.*, XXII, p. 364 ss.), est arrivé à peu près aux mêmes conclusions en se plaçant uniquement au point de vue français :

« ... L'alternation<sup>2</sup> est en effet le principe esthétique de la versification française, c'est-à-dire que les poètes, consciemment ou inconsciemment, se mettent sous la loi de ce métronome intérieur... » (p. 366). Et Schmidt note bien, p. 367, qu'il ne s'agit que d'un schème qui n'entraîne pas la coïncidence de l'accent et du posé : « Le charme particulier du vers français repose justement sur la flexibilité de l'accentuation dans les groupements des syllabes de valeur égale<sup>3</sup>. »

G. Paris d'ailleurs avait déjà exprimé des idées analogues dans l'article où il réfute la thèse de Bartsch sur l'origine celtique des vers de rythme descendant (*Rom.*, IX, p. 184 ss.) : « C'est un des caractères de la versification romane que d'avoir détruit, sauf à la césure et à la chute, la loi de l'alternance binaire des syllabes toniques et atones, observée dans la versification latine rythmique; mais cette alternance est au fond *idéalement* maintenue... » (p. 191).

Le seul point sur lequel nous ne pouvons suivre G. Paris est l'idée que l'alternance binaire était observée en fait dans la versification latine rythmique. W. Meyer a montré à plusieurs reprises combien cette idée est démentie par les faits, *Ges. Abh.* I, p. 186 et *passim*. C'est une opinion qui a certainement empêché bien des métriciens de se faire une idée claire du passage des vers quantitatifs aux vers accentuels.

En fait, aussi bien dans un vers accentuel comme :

Tua qui iussa nequiui ut condecet<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Lettre grasse = posé; ' = accent grammatical.

<sup>2</sup> C'est-à-dire la succession des posés et des levés.

<sup>3</sup> Sans nous étendre sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre *Das Wesen des französischen Verses*, p. 7-51 de la *Französische Verslehre* de W. Suchier, où on trouvera la liste des théories émises à ce propos et une abondante bibliographie.

<sup>4</sup> Il y a dans ce vers un hiatus entre *nequiui* et *ut*.

que dans un vers roman comme :

Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie

les accents, sauf à la césure et à la fin du vers, tombent sans règles et on ne peut discerner aucune tentative de faire coïncider les posés et les accents grammaticaux (pour le détail, voir ci-dessous, p. 82 ss.).

Notre étude historique montrera, nous l'espérons, que les schèmes ascendants et descendants des vers quantitatifs ont subsisté lors de la transformation de l'accent mélodique en accent intensif et qu'ils se maintiennent « idéalement » dans toutes les langues romanes tandis que la tranche de parole s'est transformée en même temps qu'évoluait la langue<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cf. ci-dessous, p. 169 s.

## PREMIÈRE PARTIE

### Description comparative des principaux vers romans

#### CHAPITRE PREMIER

#### LE DÉCASYLLABE

Pendant tout le moyen âge, le décasyllabe, *celeberrimum carmen*, joue un rôle de premier plan, tant en France qu'en Italie.

Il apparaît en France au milieu du onzième siècle avec l'*Alexis* et avec le *Boèce*<sup>1</sup>, puis avec la *Chanson de Roland*. C'est un vers de 10 syllabes avec coupe après la quatrième et deux accents fixes sur la quatrième et la dixième syllabe (4 + 6) :

Creessen Deu qui sostenc passio  
*Boèce* (Appel, *Chrest.*), 24

Tot est mudez, perdude at sa color  
*Alexis* (éd. G. Paris), 4

La quatrième syllabe peut être suivie d'une atone qui ne compte pas dans la mesure, puisque le second hémistiche a toujours six syllabes (4' + 6) :

Anz per eveia lo mesdren e preiso  
*Boèce*, 27

Bons fut li siecles al tens ancienor  
*Alexis*, 1

On donne à cette césure le nom de césure épique<sup>2</sup>.

Le vers de 10 apparaît dans l'épopée sous une autre forme encore. La coupe se place après la sixième syllabe et les deux accents fixes tombent sur la sixième et la dixième syllabe (6 + 4) :

Non remast chevalers ne nus ris bar  
*Girart de Rossillon* (Appel), 4

L'ostes qui l'herberga ot non Gautiers  
*Aiol* (P. Meyer, *Recueil d'anciens textes*), 239

<sup>1</sup> Selon toute vraisemblance peu antérieur au *Roland*, comme l'a montré Zingarelli, *Rendiconti del r. Istituto lombardo*, Ser. II, vol. 53, 193 ss. Ses conclusions ont été acceptées par Ph. Aug. Becker, *Die Anfänge der romanischen Verskunst*, *Zeitsch. f. fr. Spr. u. Lit.*, 56, p. 275 : « Jedenfalls darf der *Boeci* vom *Rolandslied* nicht getrennt werden. »

<sup>2</sup> Nous laissons de côté les faits semblables de la fin du vers qui sont bien connus et qui se retrouvent dans tous les types de vers.

Ici aussi, la sixième accentuée peut être suivie d'une atone qui ne compte pas dans la mesure (6' + 4) :

E fu tros a la feste de San Romeu  
*Girart de Rossillon*, 15

A une ceminée de marbre chier  
*Aiol*, 244

Mais le décasyllabe césuré après la sixième syllabe est relativement peu employé (Verrier, *Le Vers français*, II, p. 146 et Lote, *Histoire du vers français*, I, p. 220). On le trouve depuis le XII<sup>e</sup> siècle dans *Girart de Rossillon* écrit dans une langue intermédiaire entre le français et le provençal<sup>1</sup> et, en vieux français, dans *Audigier* et une partie du roman d'*Aiol*.

D'autre part, fait important, les deux types (4 + 6 et 6 + 4) ne se rencontrent pas concurremment dans un même poème épique (voir Rochat, *Jahrbuch für Rom. u. Engl. Lit.*, XI, p. 76, note 1)<sup>2</sup>.

Le décasyllabe apparaît dans la poésie lyrique sous des formes sensiblement différentes.

On le trouve, certes, le plus souvent césuré après la quatrième syllabe accentuée (4 + 6) comme dans la poésie épique :

Bels amics cars, ven s'en vas vos estius  
P. Vidal (éd. Anglade), IV, 1

Bels douz amis, or vos voil envoier  
Bartsch, *R. u. P. I*, 7, 7

Mais ce décasyllabe de forme 4 + 6 alterne, dans la poésie lyrique, avec un autre décasyllabe de structure fort différente : L'accent fixe ne tombe pas sur la quatrième syllabe, mais sur la troisième; celle-ci est toujours suivie d'une inaccentuée après laquelle se place la coupe. Le second hémistiche est de six syllabes (3' + 6) :

Que no's chamje per paraulas ni's vir  
Bernart de Ventadorn (éd. Appel), I, 39

Une robe par mout grant amistie  
Bartsch, *R. u. P. I*, 7, 8

Sans aller jusqu'à dire avec Suchier, *Jahrbuch für Rom. u. Engl. Lit.* XIV, 293, que l'apparition du décasyllabe dans la poésie lyrique des troubadours marque une première influence du nord sur le sud, il est important de noter que ce vers n'apparaît ni chez Guillaume IX ni chez Jaufre

<sup>1</sup> Voir R. Louis, *Girard comte de Vienne dans les chansons de geste*, I, p. 257 ss.

<sup>2</sup> Bédier, *La Chanson de Roland, commentaires*, p. 268, a relevé environ 20 vers de forme 6' + 4 dans le *Roland*. Il est difficile de croire qu'ils ont été écrits tels par l'auteur du poème, pas plus que les autres vers faux que présente le manuscrit d'Oxford.

Rudel. Marcabru semble l'avoir employé le premier dans la poésie *Aujatz de chan* (éd. Dejeanne, n° IX), composée avant 1135 d'après P. Meyer, *Rom.* VI, 125 ss. C'est la seule pièce de ce mètre qu'on trouve dans son riche répertoire. Cercamon en a aussi un seul exemple (éd. Jeanroy, n° V; la pièce contient une exhortation à secourir Edesse « qui ne peut se rapporter qu'aux événements de 1146 - 7. » Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, II, p. 21). Puis, le décasyllabe apparaît quelques fois chez Bernart de Ventadour et devient par la suite un des principaux vers des troubadours.

Marcabru a employé dans son poème le décasyllabe de forme 4 + 6 et jamais celui de forme 3' + 6. Il a d'autre part un vers à césure épique, le vers 34, ce qui indique chez lui une technique du décasyllabe semblable à celle de l'épopée<sup>1</sup>.

C'est chez Cercamon qu'on trouve pour la première fois la césure lyrique dans deux vers de son unique poème en décasyllabes (vers 27 et 44). Puis, Bernart de Ventadour en a 19 exemples (voir Appel, *Bernart von Ventadorn*, p. CXV). Dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, cette césure devient fréquente en provençal.

Le fait que Marcabru ne connaît pas la césure lyrique, mais bien la césure épique, ne rendrait-il pas vraisemblable l'hypothèse que cette césure lyrique fut créée en Provence vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, peut-être, comme le note Tobler, *Le vers français*<sup>2</sup>, p. 112, parce que « la poésie lyrique tend en général à garder constamment le nombre de dix syllabes, procédé qui correspond à l'invariabilité de la mélodie. » En effet, la césure lyrique est inconnue en italien, ce qui semble indiquer que son origine ne remonte pas très haut (voir ci-dessous, p. 120).

De la Provence la césure lyrique se serait répandue dans le nord de la France. Les plus vieilles romances en vers de 10 que Bartsch a rassemblées dans le premier livre de son recueil, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, ne livrent que des décasyllabes de forme 4 + 6 et 4' + 6, c'est-à-dire, le décasyllabe de l'épopée :

4 + 6 Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,  
4' + 6 que Franc de France repairent de roi cort

Il en est ainsi pour les romances I, 1, 2, 3, 4, 9, 10, 12, 13 et 14<sup>2</sup>.

La césure lyrique n'apparaît que dans le n° 7 (une fois, contre deux césures épiques) et dans le n° 8 (8 césures lyriques et aucune épique). Or, le n° 7 est, d'après Gröber, postérieur au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, car : « Die Keuschheit, die diesen älteren Liedern eignet, ist in Nr. 7... schon abgestreift. » (*Grundr.* II, p. 665). Quant au n° 8, il « est probablement

<sup>1</sup> Le décasyllabe à césure épique n'apparaît qu'exceptionnellement chez les troubadours et chez les trouvères, cf. Rochat, *Jahrb. f. Rom. u. Engl. Lit.* XI, p. 78 s. et Verrier, *Le Vers français*, II, p. 125.

<sup>2</sup> Gröber, *Grundr.* II, p. 476, note 2, estime que les numéros 1, 3, 4 et 12, peuvent remonter à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Pour Jeanroy, *Origines*, p. 217, note, les pièces anciennes sont : n° 1, 2, 3, 4 et 6.

d'Audefroï le Bâtard, c'est-à-dire, beaucoup plus moderne que les autres. » (Jeanroy, *Origines*, p. 217, note). Ceci s'accorde donc fort bien avec notre hypothèse.

A côté des deux formes fondamentales que prend le décasyllabe lyrique : 4 + 6 et 3' + 6, on trouve d'autres formes beaucoup plus rares. Ce sont :

1° Le décasyllabe de forme 6 + 4 et 6' + 4 : c'est le mètre d'une romance du recueil de Bartsch (I, 5) et d'un court fragment du même recueil (I, 16) :

6 + 4 Quant avras Orriour de l'ague prise,  
6' + 4 reva toi en arriere, bien seis la vile  
I, 5, 11 s.

On le trouve aussi sporadiquement au milieu de décasyllabes habituels :

E non ai enemic tant sobrancier  
P. Vidal, XIV, 10

Mais ce décasyllabe est exceptionnel dans la poésie lyrique (Verrier, *Le Vers français*, II, 146 et Lote, *Histoire du vers français*, I, 220).

2° Le décasyllabe de forme 4' + 5(0) : la quatrième syllabe accentuée du premier hémistiche est suivie d'une atone après laquelle se place la coupe. Cette syllabe atone compte dans la mesure, contrairement à ce qui se passe pour la césure épique. Le deuxième hémistiche est ainsi abrégé d'une syllabe et n'en compte plus que cinq :

Car nulha domna peitz no s'aconselha  
P. Vidal, VII, 26

Drogoman senher s'agues bon destrier  
En fol plag foran intrat mei guerrier  
P. Vidal, XIV, 1 s.

Trovaï pastoure qui gardoit sa proie  
R. u. P. II, 33, 5

Valt melz que totes les bones qui sont  
Conon de Béthune (éd. Wallensköld) II, 2; cf. VIII, 27, 31<sup>1</sup>

Fors la blondette por cui je morrai  
Colin Muset (éd. Bédier) VI, 7; cf. 17, 21, 23

<sup>1</sup> Certains scribes ont cherché à « régulariser » tel décasyllabe de forme 4' + 5 : Conon de Béthune II, 7 (texte de H et de U) :

Si con (Cum hom H) malades desirre santé

C ajoute la devant *santé*.

De même X, 3 (texte de C H K M N P T) :

Tant com la dame fu en son bon pris

I O U ont :

Et lai dame tous jors an son bon pris

On voit donc que le décasyllabe de forme 4' + 5, quoique peu fréquent, est bien attesté<sup>1</sup>.

On considère généralement qu'un vers tel que :

5 + 5' Quant ce vient en mai ke rose est panie  
R.u.P. I, 33

est un décasyllabe césuré en deux parties égales (Tobler, *Le Vers français*<sup>2</sup>, p. 116; Verrier, *Le Vers français*, II, p. 158 ss.). Et lorsqu'à la césure, la cinquième syllabe accentuée est suivie d'une atone, on est, dit-on, en présence d'une césure épique (Verrier, *op. cit.* II, p. 160).

Mais Jeanroy, *Origines*, p. 356, en plaçant le vers de forme 5 + 5 dans la catégorie des vers « trochaïques », a bien senti que ce vers avait un rythme tout différent de celui du vers de 10 qui est « iambique ». On trouvera ci-dessous, p. 43 ss., notre interprétation du vers 5 + 5<sup>2</sup>.

En résumé, le décasyllabe de beaucoup le plus fréquent est césuré après la quatrième syllabe accentuée.

Dans la poésie épique, il a la forme 4 + 6 / 4' + 6. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, apparaît la forme 6 + 4 / 6' + 4 avec quelques exemples de la forme 6' + 3. Le décasyllabe césuré après la sixième syllabe accen-

<sup>1</sup> Rochat, *op. cit.*, p. 85, dit qu'il existait très exceptionnellement un vers de forme 6' + 3. Mais sur ce point, les textes sont très peu sûrs dans la poésie lyrique; mais, fait curieux, c'est dans l'épopée qu'on le trouve. Voir R. Louis, *Girart de Vienne dans les chansons de geste*, I, 288 ss. :

Atant es lo message qui descent  
Girart, 4818

Por Dieu n'obliés mie vostre mere  
Aiol, 533

<sup>2</sup> On retiendra pour l'instant qu'outre des poèmes composés entièrement de vers de forme 5 + 5, ce vers apparaît aussi isolément au milieu de décasyllabes habituels :

5 + 5 E si chascus gardes al captener,  
e lauzes celui q'el vis far e dir  
5 + 5 bontat e sen, qom q'el fos de l'aver,  
el volgues honrar e gent acueillir.

Bonifaci Calvo (éd. Pelaez) VII, 17 ss.

Toujours au milieu de décasyllabes usuels, on trouve aussi quelques vers de forme 5' + 4' :

Mas en bon' esmenda n'ai esperansa  
P. Vidal, X, 54

De même dans le *Chansonnier de Berne*, éd. Brakelmann, n° CXIII, dont le refrain des trois premières strophes est :

La douce pucelle de tous biens plaine  
et celui de la strophe 4 :

Tres douce pucelle de tous biens plaine

D'autres exemples se trouvent réunis dans Rochat, *op. cit.*, p. 82.

Pour l'interprétation de ces faits, on se reportera aux pages consacrées au vers d'*arte mayor*, ci-dessous, p. 42 ss.

tuée n'est pas très répandu et ne se mêle pas au décasyllabe ordinaire césuré après la quatrième accentuée.

Le décasyllabe, dans la poésie lyrique, est de forme 4 + 6. A partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, apparaît en Provence le décasyllabe de forme 3' + 6 qui devient par la suite fréquent dans toute la France. Outre ces deux types principaux, le décasyllabe lyrique apparaît parfois sous les formes 4' + 5 et 6 + 4 qui sont rares, mais bien attestées. Enfin, on trouve exceptionnellement les formes 4' + 6, 6' + 4, 5 + 5 et 5' + 4.

C'est une opinion courante depuis Diez que d'attribuer à la France l'honneur d'avoir créé le décasyllabe. Il lui aurait été ensuite emprunté par les différents pays romans.

On s'attend donc à trouver en Italie le décasyllabe sous les formes qui sont dominantes en France, c'est-à-dire : 4 + 6 / 4' + 6 dans une œuvre comme la *Divine Comédie*; 4 + 6 / 3' + 6 dans la poésie lyrique.

Or, l'état de choses est tout différent.

L'*endecasillabo* apparaît en Italie dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle avec l'inscription de Ferrare de l'année 1135 (éd. A. Monteverdi, *Testi volgari italiani*) :

4' + 5' ou 6' + 3' Li mile cento trenta cenqe nato,  
4 + 6' fo questo tenplo a san Gogio donato  
6 + 4' da Glelmo ciptadin per so amore,  
e mea fo l'opera Nicolao scoltptore<sup>1</sup>

A. Monteverdi dans son article *I primi endecasillabi italiani*, *Studi romanzi*, XXVIII (1939), p. 141 ss., est d'avis que ces *endecasillabi* ne peuvent venir de France pour des raisons d'ordre chronologique. D'autre part, d'où viendrait le mélange de vers de forme 4' + 5 (ou 6' + 3), 4 + 6 et 6 + 4 (sans compter le dernier vers)? Jusqu'en 1135 n'est guère apparu en France que le vers épique de forme 4 + 6 / 4' + 6. Le 6 + 4 / 6' + 4 n'apparaîtra que plus tard avec le *Girart de Roussillon*. Et l'inscription de Ferrare nous montre que, dès son apparition, l'*endecasillabo* est déjà entièrement constitué : *endecasillabo a minore* (4 + 6) alternant avec l'*endecasillabo a maiore* (6 + 4); lorsque la syllabe accentuée devant la césure est suivie d'une inaccentuée, le second hémistiche ne compte plus que 5 ou 3 syllabes (4' + 5 ou 6' + 3).

L'*endecasillabo* apparaît aussi, semble-t-il, dans le *Ritmo cassinese* qui date du XII<sup>e</sup> siècle (A. Monteverdi, *Testi...*, n° XXVI, vers 5 et 11) :

6' + 3'' Et arde la candela sebe libera  
4' + 5' Ke da materia no sse transfegura<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Pour ce dernier vers, voir ci-dessous, p. 130, note 1.

<sup>2</sup> A côté de ces *endecasillabi*, il semble y avoir d'autres vers comme le vers 6 (texte du manuscrit) :

4' + 4'' Et altri mustra bia dellibera

Cf. ci-dessous, p. 130, note 1.

Dès que naît en Italie le premier grand mouvement poétique, l'École sicilienne, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, l'*endecasillabo* est le vers préféré et le restera. Sa forme est semblable à celle sous laquelle il était apparu dans l'Inscription de Ferrare et c'est toujours ainsi que l'emploieront Dante et les poètes subséquents.

Mais la chute du vers italien nécessite quelques remarques. En France, un vers peut se terminer par un oxyton, vers masculin, ou par un paroxyton, vers féminin. En Italie, le vers se termine le plus souvent par un paroxyton, type *piano*. Mais à côté de ce type, qui est considéré comme fondamental et qui donne son nom au vers, il existe en italien non seulement des vers terminés par un oxyton, type *tronco*, mais encore des vers terminés par un proparoxyton, comme le vers 5 du *Ritmo cassinese*, type *sdrucchiolo*. Ce dernier type n'existe naturellement pas en France, puisque les proparoxytons latins ne s'y sont pas conservés comme en Italie. Il y a donc de fortes chances pour que, sur ce point, le vers italien soit plus archaïque que le vers français.

L'*endecasillabo* apparaît donc sous les différentes variantes que voici (nous empruntons ces exemples à la Divine Comédie):

A. type *piano*:

4 + 6'	Ch'io cominciai come persona franca	I, 2, 132
6 + 4'	Si che dal cominciar tutto si tolle	I, 2, 39
4' + 5'	Perchè pensando consumai la impresa	I, 2, 41
6' + 3'	Però se l'avversario d'ogni male	I, 2, 16

B. type *sdrucchiolo*:

4 + 6''	Già non compì di tal consiglio rendere	I, 23, 34
6 + 4''	Questi ordini di su tutti rimirano	III, 28, 127
4' + 5''	Non molto lungi per volerne prendere	I, 23, 36

C. type *tronco*:

4 + 6	E come i gru van cantando lor lai	I, 5, 46
6 + 4	Del sonno, ed un chiamar: «Surgi, che fai?»	II, 32, 72
4' + 5	D'una dell' arche. Però m'accostai	I, 10, 29
6' + 3	Perch' io tutto smarrito mi arrestai	I, 13, 24 <sup>1</sup>

Dans ce système, *endecasillabi a minore* (4' + 5' / 4 + 6') et *endecasillabi a maiore* (6' + 3' / 6 + 4') sont toujours mêlés, au contraire

<sup>1</sup> A propos de la place des accents dans l'*endecasillabo*, voir la longue liste donnée par Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, p. 94 ss.; l'auteur aboutit à cette conclusion, p. 98: «Dall' esame degli stessi schemi si rivelerà... quanto sia erronea la legge... che l'*endecasillabo* debba avere gli accenti ritmici o sulla sesta e decima, o sulla quarta ottava e decima...»

On trouve exceptionnellement, en plus des types donnés ci-dessus, un *endecasillabo* de type 6'' + 2' (Guarnerio, *op. cit.*, p. 98, cf. 91):

Surgono innumerabili faville III, 18, 101

Berengo, *Della versif. italiana*, I, p. 96, donne quelques exemples, pas tous probants, de ce type d'*endecasillabo*, chez Dante et Pétrarque.

de ce qui se passe dans la poésie épique française. D'Ovidio a bien souligné, à ce propos, la différence des deux systèmes italien et français dans sa *Versificazione italiana*, p. 198. Et si l'alternance 4 + 6 / 4' + 5, on l'a constaté p. 23, n'était pas inconnue dans la poésie lyrique française, elle ne s'y rencontrait pas fréquemment, ce qui exclut sur ce point une influence du décasyllabe français sur l'*endecasillabo*.

Depuis le beau livre de Mlle Serretta, *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel canzoniere del Petrarca*, on ne peut plus douter qu'il a existé en italien un *endecasillabo* semblable au vers épique français (4' + 6' et 6' + 4'), au moins durant tout le *duecento*<sup>1</sup>:

Che no è altro | se non Deo devisare  
Giacomo da Lentino, *Sonn.* XVII, 8

S'amor t'avesse | feruto coralmente  
Abate Tivoli, *Sonn.* VI, 5<sup>2</sup>

L'*endecasillabo crescente* se rencontre souvent avec rime intérieure (Giacomo da Lentino, *Canz.* XIV, v. 16 s.):

Sicome audivi — che vai lontana parte  
Da me si parte — la gioia del mio core

De tels faits avaient déjà été constatés par Monaci, *Rivista di Filologia romanza*, II, p. 239: «Versi come i seguenti:

Non è valenza fare male a sofronte  
Ogn' altra gioia mi pare che sia neiente, etc.<sup>3</sup>

nei quali cioè una sillaba atona soprannumeraria tien dietro alla sesta sillaba accentuata, non possono dirsi sbagliati come non lo sono i deca-

<sup>1</sup> Il est difficile de savoir avec certitude si Pétrarque tolérât encore les *endecasillabi crescenti*. Mais les critiques passionnées auxquelles s'est livré Casella pour réfuter Mlle Serretta ne sauraient nous convaincre (*Endecasillabi di dodici sillabe?*, *Studi danteschi*, XXIV, p. 79 ss.). Lorsqu'il écrit, p. 104: «E un ragionare a rovescio il dedurre dai versi anormali, che si possono riscontrare in questo o in quel poeta di terzo o di quarto ordine, una teoria dell' *endecasillabo* italiano», il pose mal le problème. Il n'est pas de savoir de quel ordre sont les poètes qui s'en sont servis, mais bien s'il a existé, au moins au *duecento*, des vers de type 4' + 6' ou 6' + 4'. Mlle Serretta a apporté une contribution importante à la solution de ce problème, bien qu'on puisse ne pas accepter toutes ses conclusions. Voir le compte-rendu de son livre dans *Romania*, LXVI, p. 109-112. On retiendra l'avis prudent de Cl. Margueron, *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XII<sup>e</sup> siècle*, *Neophilol.* 1951, note 2 de la p. 81: «en bref, il faut renoncer à considérer comme *endecasillabo crescente* tout vers qui, à la fin du premier hémistiche présente un mot se terminant par nasale + voyelle ou liquide + voyelle, précaution négligée par Mlle Serretta. Cette réserve pratiquée, il est à prévoir que la moisson sera peu abondante, à en juger par les sondages que nous avons opérés dans la littérature du XIII<sup>e</sup> siècle.»

<sup>2</sup> Cité par Mlle Serretta, *L'interferenza ritmica nell' endecasillabo dal Petrarca ai moderni*, *Aevum*, XIV, p. 411.

<sup>3</sup> Les exemples cités par Monaci ne sont d'ailleurs guère probants, *fare* et *pare* pouvant ne compter qu'une syllabe.

sillabi provenzali che ci presentano lo stesso fatto. » Guarnierio dans son *Manuale...*, p. 91, avait aussi insisté sur ce point : « Nelle liriche infatti del periodo delle origini, si trovano talora degli endecasillabi, che non hanno la fusione tra le due sillabe finale e iniziale dei due membri, onde a noi appaiono come eccedenti. »

On ne peut donc refuser d'admettre qu'il a existé en italien dans la lyrique du XIII<sup>e</sup> siècle des vers de forme 4' + 6' et 6' + 4'. Mais cet *endecasillabo crescente*, qui eut une vie très effacée et mourut de lui-même au *trecento*, n'était pas senti comme un vers différent des autres *endecasillabi*, ni propre à un genre particulier, alors qu'en France, il appartient en propre à l'épopée.

On a relevé dans la poésie lyrique française, p. 24, note 2, quelques vers de forme 5 + 5 et 5' + 4 au milieu de décasyllabes ordinaires. On trouve des faits analogues en Italie chez Giacomo da Lentino, par exemple, comme l'indique Mlle Serretta, *op. cit.*, p. 156 ss. :

5' + 5' Rendendolle vita come la finise  
Sonnet XXI, v. 11

5' + 4' Null' altra valenza piu mi valesse  
Canz. VI, v. 30

De tels vers sont très fréquents chez Jacopone da Todi comme on le verra ci-dessous, p. 42 ss.

Le vers de 10 n'est pas un vers de haute antiquité en Espagne (voir Kawczynski, *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, p. 175; Stengel, *Grundr.* II, p. 28, § 57). Ureña, dans son article, *El endecasillabo castellano*, *Rev. de Filol. Esp.* VI, p. 133 ss., prétend, p. 137, qu'il existe dans le *Cantar de mio Cid* et dans le *Roncesvalles*, mais le texte de ces deux œuvres est beaucoup trop corrompu pour qu'on puisse en tirer parti. Les exemples de Juan Manuel qu'Ureña cite à la page 137 ne sont pas plus probants (Ureña ne donne pas les variantes des manuscrits, ni le contexte; cf. à propos des vers de Juan Manuel, ci-dessous, p. 30, note). Il admet lui-même que les vers de l'Archiprêtre de Hita qu'il cite à la même page ne sont pas de vrais décasyllabes.

Le décasyllabe apparaît en castillan sous la forme 4' + 5' dans le poème de Lopez d'Ayala sur le schisme d'occident. En fait, c'est une des formes que prend l'*arte mayor* (voir ci-dessous, p. 30). Ce n'est qu'après le triomphe de l'italianisme que le vers de forme 4' + 5' fut employé seul, sans les autres formes de l'*arte mayor* (voir à ce sujet Morel-Fatio, *Rom.* XXIII, p. 222 ss.; c'est encore en *arte mayor* qu'Hernando Diaz a fait une traduction de la Divine Comédie, en 1520 : *Al medio camino del nuestro vivir*).

Quant à la lyrique gallégo-portugaise, on y trouve des décasyllabes de forme 4 + 6 et 6 + 4, mais ils sont toujours mêlés à des décasyllabes de forme 3' + 6, ce qui trahit une influence provençale. La question du décasyllabe portugais sera reprise plus bas, p. 41 s.

Nous ne pouvons donc pas nous appuyer sur les faits espagnols et portugais pour l'étude du décasyllabe roman, mais la comparaison des systèmes français et italien est fort instructive.

En somme, à l'exception du décasyllabe de type 3' + 6, fréquent en France mais inconnu en Italie, toutes les formes que prend le vers de 10 dans un pays apparaissent aussi dans l'autre : 4 + 6, 4' + 6, 6 + 4, 6' + 4, 4' + 5, 6' + 3 (5 + 5, 5' + 4).

La France emploie, dans l'épopée, les types 4 + 6 / 4' + 6 et, dans une bien moindre mesure et sans mêler les deux types, les types 6 + 4 / 6' + 4 (et 6' + 3); dans la poésie lyrique, le type 4 + 6<sup>1</sup>, rarement 6 + 4 et 4' + 5; mais on y trouve aussi des traces de 6' + 4, 4' + 6 (5 + 5 et 5' + 4).

L'Italie, par contre, mélange les différents types. Les principaux sont le 4 + 6' / 4' + 5' et le 6 + 4' / 6' + 3', toujours mêlés entre eux; on trouve aussi sporadiquement au *duecento*, mêlés à ces *endecasillabi*, les types 4' + 6', 6' + 4' (5' + 5' et 5' + 4').

On peut donc définir le décasyllabe le plus fréquent en France comme un vers à césure fixe :

1 2 3 4 ~ | 5 6 7 8 9 10 ~  
(1 2 3 4 5 6 ~ | 7 8 9 10 ~)

En Italie, au contraire, il est un vers à césure mobile :

1 2 3 4 | 5 | 6 7 8 9 10 ~ ~  
⇌  
1 2 3 4 5 6 | 7 | 8 9 10 ~ ~  
⇌

Ainsi, bien que dans l'ensemble les systèmes français et italien soient semblables, ils divergent dans le détail. Or ces divergences ne sont pas l'effet d'une évolution qui aurait peu à peu éloigné l'*endecasillabo* de son modèle présumé, le décasyllabe : dès son apparition en 1135 dans l'Inscription de Ferrare, l'*endecasillabo* se présente sous la forme qu'il aura par la suite, on l'a souligné, p. 25<sup>2</sup>. Dans ces conditions, un emprunt de l'italien au français est fort peu vraisemblable et l'explication de l'état de choses roman doit être recherchée dans une origine commune.

<sup>1</sup> Et 3' + 6, inconnu en Italie.

<sup>2</sup> Th. Spoerri, *Wie Dantes Vers entstand*, *Vox romanica*, II, p. 380, insiste sur le fait que « der zweite und dritte Vers (de l'Inscription de Ferrare) schon genau die zwei Hauptformen des Endecasillabo wiedergeben » et repousse justement, nous semble-t-il, l'opinion de Becker, *Zeitsch. f. franz. Spr. u. Litt.*, LVI, p. 321, qui voit dans ces vers le produit du hasard ou d'un homme « der von Roland hatte singen hören ».

## CHAPITRE II

### L'ARTE MAYOR

Hanssen a cru reconnaître des traces de l'arte mayor chez Juan Manuel (*El arte mayor de Juan de Mena, Anales de la Universidad de Chile*, 1906, p. 10 du tirage à part) et chez Juan Ruiz (*op. cit.*, p. 12 et *Los metros de los cantares de Juan Ruiz, ibid.*, 1902, p. 23 et 61 du tirage à part). Mais les vers que Juan Manuel a insérés dans ses *Enxiemplos del Conde Lucanor* sont d'une interprétation extrêmement délicate, en raison de leur tradition manuscrite très défectueuse<sup>1</sup>. Quant aux vers en question de l'Archiprêtre de Hita (*coplas* 1022 à 1042) il s'agit de vers de *redondilha menor* (5') rimant entre eux et non du véritable *arte mayor*, formé de deux hémistiches de 5 ou 4 syllabes chacun, comme il apparaît dans le *Deitado sobre el cisma de occidente* d'Ayala (éd. Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. IV, p. 119 ss.) :

5' + 5' La nao de Sant Pedro pasa grant tormenta  
 5' + 5' E non curan della para ir acorrerla  
 5' + 4' De mill e trezientos e mas ochenta  
 4' + 5' Asi la veo fuerte padescer.

L'arte mayor connut une grande vogue à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et pendant le XV<sup>e</sup>. La grande majorité des pièces réunies par Baena dans son *Cancionero* sont écrites dans ce mètre (éd. de D. Pedro José Pidal, n° 251) :

4' + 4' Por Deus, señora, non me matedes,  
 4' + 4' Qu'en miña morte non ganaredes.

<sup>1</sup> On s'en rendra compte en parcourant l'apparat critique de l'édition de H. Knust. On pourrait à la rigueur considérer comme des *arte mayor* les deux vers de la page 193 :

5' (ou 4') + 4 Sienpre el Bien vence con bien al Mal  
 4' + 5 Sofrir al omne malo poco val.

S, le meilleur manuscrit, et P ont cette leçon. M a, pour le premier vers, *vencio*, qui donnerait le schème : 5 (ou 6?) + 4; pour le second : *E sofrir* qui donnerait le schème : 5' + 5 au lieu de : 4' + 5. Argote de Molina, dans son édition du *Conde Lucanor*, a pour seule variante : *que* après *siempre* : a-t-il voulu faire de ce vers un décasyllabe? Le manuscrit E est le seul à nous donner un texte différent, évidemment fautif :

Sienpre el Bien vence al Mal  
 Bien en sofrir el mal malo poco val.

4' + 5 Muy ssyn infinta é muy syn desden  
 4' + 5 Vos amey sienpre mas que á otra rren,  
 5' + 5 E si me matades por vos querer ben  
 5' + 4' ¿A quen vos desama qué le faredes?

Vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, Juan de Mena composa *El Laberinto de Fortuna* en strophes de 8 vers d'arte mayor. Les critiques reconnaissent en Mena « le maître incontestable du vers d'arte mayor » (Fitzmaurice - Kelly, *Littérature espagnole*<sup>2</sup>, p. 99; voir aussi H. Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, p. 28). Ainsi les travaux consacrés à ce vers ont-ils fait une large place à l'étude du vers du *Laberinto de Fortuna* dont Foulché-Delbosc a établi l'édition critique en 1904<sup>1</sup>.

L'arte mayor est, comme on l'a dit, formé de deux hémistiches de 5 ou de 4 syllabes chacun, en général *graves*, quoique les *agudos* et les *esdrújulos* soient bien attestés. On rencontre donc 4 types d'arte mayor (avec variations secondaires du nombre des atones suivant la dernière syllabe accentuée de chaque hémistiche) :

- |    |          |                                   |                                  |
|----|----------|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. | 5' + 5   | Porque pudiciçia se pueda guardar |                                  |
|    |          |                                   | <i>El Laberinto</i> , str. 81, 5 |
| 2. | 5' + 4'  | E vi la provinçia muy generosa    | 43, 1                            |
| 3. | 4' + 5   | Nin que feroçes menos en la lid   | 4, 3                             |
| 4. | 4'' + 4' | Muy claro príncipe rey escogido   | 212, 1                           |

Le nombre variable des syllabes, trait caractéristique de ce vers, a été interprété de diverses manières par les érudits qui s'en sont occupés. Morel-Fatio (*L'arte mayor et l'hendécasyllabe...*, Rom. 1894, p. 209 ss.) est d'avis, p. 218, qu'il faut lire un vers comme :

Una doncella tan mucho hermosa

en accentuant le *a* de *doncella*. Et voici sa conclusion, p. 221 : « L'arte mayor est un décasyllabe composé de deux hémistiches égaux de 5 (6 ou 7) syllabes... Les hémistiches réduits d'une syllabe qu'on trouve fréquemment s'expliquent sans doute par les besoins de la musique<sup>2</sup>; rythmiquement parlant, ils sont des monstres, et, en les lisant, il est nécessaire de faire porter le frappé sur la dernière syllabe atone. »

Morel-Fatio n'a pas été suivi et Foulché-Delbosc n'a pas eu de peine à le réfuter dans son article intitulé *Etude sur le Laberinto*, *Rev. Hisp.*, 1902, p. 90, en citant des *arte mayor* comme :

<sup>1</sup> N'ayant pu nous procurer cette édition très rare, nous nous sommes servi de celle que José Manuel Blecua a fait paraître en 1943 dans les *Clásicos Castellanos* : elle suit très fidèlement celle de Foulché-Delbosc, voir p. CIII.

<sup>2</sup> Foulché-Delbosc, *op. cit.*, p. 86, et José Manuel Blecua dans sa préface, p. XC, ont montré que, le *Laberinto* n'étant, selon toute probabilité, pas chanté, et la même variation de syllabes se retrouvant dans des poèmes certainement privés de musique, l'explication de Morel-Fatio doit être abandonnée.

où le premier hémistiche ne peut compter que 4 syllabes.

Cependant, l'idée de Morel-Fatio que les *arte mayor* qui s'éloignent du type 5 + 5 sont des « monstres rythmiquement parlant » a fait son chemin et, après lui, on s'est appliqué à démontrer que si « les deux hémistiches ne sont pas toujours égaux..., ils sont toujours équivalents. » (Foulché-Delbosc, *op. cit.*, p. 81). En effet, Foulché-Delbosc considère que l'*arte mayor* est un vers composé de deux hémistiches dont chacun comprend un groupe de 4 syllabes, la première et la 4<sup>e</sup> étant accentuées : *ś s ś ś*. La première syllabe peut être précédée, de même que la 4<sup>e</sup> suivie, d'une ou de deux atones car « un vers qui a la première syllabe accentuée équivaut à un vers dont la syllabe accentuée est la deuxième, de même qu'un vers terminé par un oxyton équivaut à un vers terminé par un paroxyton, fait incontesté. » (*op. cit.*, p. 90)<sup>1</sup>.

Ainsi, trois hémistiches comme :

<i>ś s ś ś</i>	rey eçelente	81, 2
<i>s ś s ś ś</i>	aquesta comiença	47, 5
<i>s ś s ś s</i>	que de casas e fierro	49, 8

sont, selon lui, équivalents, comme le sont les suivants :

4	sienpre çelar	81, 4
4'	mucho famoso	178, 1
4''	quando las ancoras	165, 2

Cette explication a été acceptée par Hanssen (*El arte mayor de Juan de Mena, An. de la Univ. de Chile*, 1906, p. 19 du tirage à part). Elle est en soi très séduisante. Mais lorsqu'on se met à serrer les faits de près, les difficultés surgissent, nombreuses. Souvent il faut choisir une accentuation de façon arbitraire. Aussi, Foulché-Delbosc a-t-il voulu nous dire suivant quel principe il accentue les vers de Juan de Mena.

« Dans l'hémistiche à deux accents, une syllabe accentuée est la syllabe tonique d'un mot quelconque; une syllabe non accentuée est soit une syllabe atone d'un mot quelconque, soit un monosyllabe. » (*op. cit.*, p. 94). D'autre part, un pentasyllabe paroxyton comme *despedaçando* et un quadrisyllabe oxyton comme *legislador* reçoivent un accent secondaire sur la première syllabe. Enfin, « un dissyllabe paroxyton placé entre deux accents rythmiques n'a pas de syllabe accentuée. » (p. 94) :

Dá buenos fines	137,7
-----------------	-------

Il y a déjà là de l'arbitraire; et pourtant, même si on acceptait ces règles, bien des hémistiches seraient réfractaires, comme :

<sup>1</sup> Juan del Encina dans son *Arte de poesia castellana* (1496), chap. V, avait déjà exprimé la même idée.

Comme il est impossible d'accentuer \* *virtud* et \* *menós*, Foulché-Delbosc a été conduit à modifier quelque peu son hypothèse de départ d'après laquelle chaque hémistiche est affecté de deux accents : *ś s ś ś* (voir ci-dessus). Il admet que certains hémistiches n'ont qu'un seul accent. Et voici suivant quels principes il accentue ces nouveaux hémistiches : « Dans l'hémistiche à un accent, la syllabe accentuée est la syllabe tonique d'un mot quelconque; une syllabe non accentuée est une syllabe quelconque, atone ou tonique, d'un mot quelconque. Une syllabe tonique peut donc se trouver soit à une syllabe accentuée, soit à une syllabe non accentuée. » (p. 96).

C'est-à-dire que Foulché-Delbosc considère comme atones toutes les syllabes accentuées qui n'entrent pas dans ses schèmes. C'est ainsi qu'il accentue (p. 99 ss.) :

mais :	Désque sentída la sú proporçión	22, 1
	Porque pudiciçia se puéda guardár	81, 5
	Nín que feróçes menos en la líd	4, 3
	El ádelantádo Diego de Ribéra	190, 6

Ces exemples pourraient être multipliés. Foulché-Delbosc n'avait qu'une raison pour accentuer *desque* et *su* dans le premier vers et pour priver de leur accent *porque*, *menos* et *Diego* dans les trois derniers : accorder les faits avec son hypothèse de départ.

Si on s'en tient aux faits, les hémistiches de l'*arte mayor* ont un accent obligé sur la 5<sup>e</sup> ou la 4<sup>e</sup> syllabe. Souvent cet accent est le seul :

El Catabatmón	50, 1
La compañia	121, 1

D'ordinaire toutefois, il y en a un second qui tombe sur la première, la seconde ou la 3<sup>e</sup> syllabe<sup>1</sup> quand l'hémistiche a 5 syllabes :

1.	Cërca de Eufrátes ví los moabítas	36, 1
	Géntes amonítas	36, 4
	Ví despojádóres	155, 3
2.	Al múy prepoténte don Juán el segúndo	1, 1

C'est le type le plus fréquent.

3.	Por la sánta léy	192, 2
	Abriré las bócas	251, 2

Quand l'hémistiche n'a que 4 syllabes, le 2<sup>e</sup> accent tombe sur la première ou sur la 2<sup>e</sup> syllabe :

<sup>1</sup> Diez, *Portugiesische Kunst und Hofpoesie*, p. 45, a déjà souligné que l'accent peut tomber sur la 3<sup>e</sup> syllabe.

1. Vímos la fôrma 130, 2

C'est le type le plus fréquent.

2. O síglo nuéstro 90, 5  
Que fásta çerca 39, 4  
De cúyas fálidas 39, 5

Il semble aussi, quoique les faits soient moins nets sur ce point, que l'hémistiche puisse être affecté de trois accents tombant sur la première, la 3<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> syllabe :

Pára vér sesénta 51, 8  
Pára sér amádo 112, 1  
Púdo úna bárca 181, 2

Ainsi, à côté des hémistiches les plus fréquents *al múy prepotente* et *vímos la fôrma*, accentués sur la 2<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> syllabe et sur la première et la 4<sup>e</sup> syllabe, les autres manières d'accentuer ces courts hémistiches sont bien attestées. Dès lors, pour qu'un hémistiche d'*arte mayor* soit correct, il suffit qu'il compte 4 syllabes avec un accent fixe sur la 4<sup>e</sup>, ou 5 syllabes avec un accent fixe sur la 5<sup>e</sup>. Tel poète peut préférer telle ou telle manière de disposer les autres accents. Mais il ne s'agit là que d'une préférence personnelle relevant du style. Le fait se vérifie dans tous les vers romans où, sauf à la césure et à la fin du vers, les accents se distribuent sans autres règles que le bon plaisir du poète<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Les vues de Schmitt (*Il verso de arte mayor, Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, Cl. di scienze morali... Ser. 5a, 1905, p. 109 ss.*, dont on ne peut séparer son autre article, *La Metrica di Frà Jacopone, Stud. Med. I, 1905, p. 513 ss.*) prêtent aux mêmes critiques : pour lui, l'*arte mayor* se divise en trois catégories :

1. Vers accentués sur la 5<sup>e</sup> syllabe. Quand la cadence est *sdrucchiola*, on aurait affaire à l'équivalent du vers des vagants. Quand elle est *piana*, on aurait affaire au 2<sup>e</sup> hémistiche du saphique redoublé! (p. 117 ss.)

2. Vers accentués sur la première, 4<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> syllabe. Ce vers viendrait de l'asclepiade mineur, car « l'asclepiadeo minore della poesia classica, quand' è letto ad accenti, si riduce spesso ad una serie di quattro dattili » (p. 123). Mais l'hypothèse présentée en ces termes se heurte à un obstacle insurmontable, la césure :

Vayan de gente sabidos en gente 3, 7  
Spernit nunc uiridi membra sub arbuto  
Hor., *Od. I, 21*

3. Vers accentués sur la 4<sup>e</sup> et la 6<sup>e</sup> syllabe. Ces vers viendraient du saphique, car, écrit-il, p. 127, il est accentué en général sur la 4<sup>e</sup> et la 6<sup>e</sup> syllabe.

Enfin, les types 2. et 3. peuvent être affectés d'une anacrouse qui tombe on ne sait d'où, p. 126 s., « per ragioni probabilmente musicali » :

Sij coplas o partes o largas diçiones 33, 1

Quant aux *arte mayor* de forme 5 + 4 et 4 + 4, ils échappent aux schèmes de Schmitt.

Comme nous venons de le souligner, les accents, dans l'*arte mayor*, tombent partout où l'accent grammatical est possible. C'est donc un défaut de méthode de se baser sur des éléments variables et individuels pour rechercher l'origine d'un vers.

D'un point de vue plus général, d'ailleurs, l'hypothèse de Foulché-Delbosc est invraisemblable; ce serait un exemple tout à fait isolé et fort étrange, d'un vers roman pouvant présenter les alternances *tronco / piano / sdrucchiolo* aussi bien au début qu'à la fin du vers<sup>1</sup>.

On peut donc définir le vers d'*arte mayor* comme un vers formé de deux hémistiches dont chacun présente la particularité singulière de n'être pas affecté d'un nombre fixe de syllabes. En effet, chaque hémistiche compte jusqu'à la dernière accentuée, soit 5 syllabes (rythme descendant), soit 4 (rythme ascendant). Le vers entier peut être formé aussi bien de deux hémistiches de même rythme (ascendant, 4 + 4, ou descendant, 5 + 5) que de deux hémistiches de rythme contraire (descendant-ascendant : 5 + 4, ascendant-descendant : 4 + 5), sans qu'il soit possible, en espagnol, de discerner les causes de cette variabilité du nombre des syllabes et du rythme.

Certes, en écrivant cela, nous savons que nous nous heurtons à des vues admises par les spécialistes de la question. Si, dans le détail, les idées de Foulché-Delbosc n'ont pas toujours été admises, le fond de sa doctrine n'est pas mis en question : le vers d'*arte mayor* est un vers « accentuel »<sup>2</sup>. Mais ce qui nous donne le courage de maintenir notre opinion c'est de voir combien les avis diffèrent sur la manière d'accentuer ce vers protégé.

J. Saavedra Molina, constatant dans son livre *El verso de arte mayor*<sup>3</sup> que les hémistiches de forme *sss s s ~* et *ss s s s ~* sont relativement fréquents et ne pouvant accepter les vues de Foulché-Delbosc sur les hémistiches à un accent (qui constituent évidemment un point faible pour les tenants de l'*arte mayor* « accentuel »), rejette la théorie de Foulché-Delbosc et admet, en quoi nous sommes pleinement d'accord avec lui, que les hémistiches peuvent avoir non seulement deux atones entre leurs deux accents, mais aussi une ou 3, c'est-à-dire que dans les hémistiches accentués sur la 5<sup>e</sup> syllabe, le premier accent tombe sur la première, la 2<sup>e</sup> ou la 3<sup>e</sup> syllabe et que, dans les hémistiches accentués sur la 4<sup>e</sup> syllabe, le premier accent tombe sur la première ou sur la 2<sup>e</sup> syllabe. Mais grâce à un jeu très subtil d'équivalences (« amphibraque » remplacé par un « dactyle » ou un « anapeste », etc.), il affirme que tous les hémistiches

<sup>1</sup> Il est vrai que F. Lecoy dans son beau livre intitulé *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, où il apporte tant de précisions et de clarté sur la métrique espagnole du moyen âge, a cru reconnaître la même technique dans quelques passages du *Libro de Buen Amor* (str. 1661-1667; p. 88 à 93). Nous ne pouvons le suivre sur ce point; voir les pages 92 et 93 où il doit recourir au *Taktwechsel* pour expliquer certaines accentuations qui n'entrent pas dans ses schèmes et P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise... II*, p. 325 ss. qui montre que les *coplas* en question de Juan Ruiz peuvent être interprétées autrement qu'« accentuellement ».

<sup>2</sup> C'est-à-dire pourvu d'accents à place fixe, comme dans les langues germaniques. Lorsque nous employons dans ce sens l'adjectif accentuel, nous le mettons entre guillemets.

<sup>3</sup> N'ayant pu nous procurer ce livre en Suisse, nous ne le connaissons que par la très riche analyse qu'en a faite P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise...*, t. II.

sont des variantes « accentuelles » du type réputé fondamental  $\sim \acute{s} s s \acute{s} \sim$ , p. 52 ss<sup>1</sup>. De plus, comme il existe de nombreux hémistiches à un seul accent phonétique, J. Saavedra Molina admet que, dans la prononciation du temps, l'une des syllabes atones était accentuée. Il en résulte, ce qui est naturel, que les accentuations de J. Saavedra Molina sont souvent fort différentes de celles de Foulché-Delbosc.

On est donc réduit à l'alternative suivante : ou bien on accentue phonétiquement les vers d'*arte mayor* et alors bon nombre d'hémistiches échappent aux formules  $s \acute{s} s s \acute{s} \sim / \acute{s} s s \acute{s} \sim$ , d'où il résulte qu'on ne peut qualifier l'*arte mayor* de vers « accentuels », ou bien on accentue artificiellement les vers réfractaires et on peut alors parler de vers « accentuel » à propos de l'*arte mayor*, mais il changera d'apparence à chaque nouveau système.

C'est à la solution « accentuelle » qu'incline, avec nuance, P. Le Gentil dans trois chapitres très riches de son livre *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, t. II. En un sens il va plus loin que Foulché-Delbosc, puisqu'il déclare, p. 377 s. : « le fait que *jamais* Ména n'admet la succession  $4m + 4f/m$  (— — — | — — —) prouve à mon sens qu'il ne scandait pas les vers ci-dessus<sup>2</sup> selon la variante — — — — —. De là à conclure que cette variante (aussi bien que la variante — — — — —) est illusoire, que tout doit se rapporter au schéma rythmique fondamental — — — — —, il n'y a qu'un pas — que pour ma part je franchirais volontiers, malgré Saavedra Molina et Foulché-Delbosc, malgré l'explication que j'ai moi-même proposée, impressionné par la fréquence des exemples où apparaissent les formules phonétiques — — — — — et — — — — —<sup>3</sup>. »

Mais la doctrine de P. Le Gentil est moins rigide, dans l'ensemble, que ne pourraient le laisser entendre ces quelques lignes.

Tout d'abord, après Hanssen, *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, et le précisant ou le rectifiant, P. Le Gentil trace, en des pages nourries de faits, l'évolution de l'*arte mayor* depuis Ayala. Nous allons à notre tour insister sur quelques points de cette évolution en renvoyant pour plus de précisions à ces deux travaux fondamentaux.

<sup>1</sup> Nous ne voyons d'ailleurs pas ce que signifie vers « accentuel » si le premier accent grammatical peut se placer dans chaque hémistiché à des endroits variables.

<sup>2</sup> Il s'agit de vers de Ména comme : *E contra Trión luégo parecióron* (42,5); nous pensons que si Ména n'a jamais de vers de forme  $4m + 4$ , c'est simplement qu'il voulait éviter la confusion possible de son vers avec un octosyllabe, ce que n'évite pas un poète moins sévère comme Impérial, voir ci-dessous.

<sup>3</sup> L'auteur trouve une confirmation de ce qu'il vient de dire dans le fait que Nebrija, dans sa *Gramática castellana*, déclare que l'*hexasilabo* suivant : *Y põne tristúra* (c'est nous qui accentuons) est semblable, *semejante*, à celui-ci : *Vuestra fermosúra* : « S'il y a identité entre *y pone tristúra* et *vuestra fermosúra*, c'est qu'il faut scander le second *vustrá fermosúra*. » (op. cit., p. 379). Il ne nous semble pas qu'on puisse tirer du *semejante* de Nebrija une accentuation \**vustrá*. Le but du grammairien espagnol dans ce passage paraît être de grouper artificiellement les syllabes d'un vers qu'il nomme adonique de façon à pouvoir y reconnaître un dactyle et un spondée. S'il assimile les deux hémistiches en question, c'est semble-t-il qu'il voit dans l'un et l'autre un *medio pié* supplémentaire.

Le texte d'Ayala (1332-1407) est peu sûr; on peut toutefois dégager grâce aux statistiques de Hanssen, p. 145 ss., et de P. Le Gentil, p. 385 ss., les faits suivants : les *arte mayor* du chancelier, à part une vingtaine de cas<sup>1</sup>, se ramènent aux deux formules  $5 + 5 / 4 + 5$  (en ne tenant pas compte des atones suivant la dernière accentuée de chaque hémistiché). La forme  $5^{(o)} + 4^{(o)}$  est très rare et  $4^{(o)} + 4^{(o)}$  inexistante. Mais l'accentuation des hémistiches s'éloigne plus souvent encore que chez Ména des types  $s \acute{s} s s \acute{s} \sim$  et  $\acute{s} s s \acute{s} \sim$ , si bien que P. Le Gentil va jusqu'à écrire, p. 388 : « On pourrait donc conclure que le vers d'Ayala ne comporte que deux accents obligatoires et fixes, celui de la césure et celui de la finale; et qu'à l'intérieur de l'hémistiché les accents complémentaires peuvent manquer ou, très librement, apparaître à des places variables. » Hanssen de son côté, conclut, p. 148 : « Im Ganzen scheint mir, dass Lopez de Ayala bestimmte rhythmische Regeln nicht befolgt hat, sondern, dass sich der Tonfall seiner Verse aus der Natur der Sprache ergibt. »

Bien que le vers de Villasandino (1350?-1428?), au point de vue de l'accent, soit plus proche de celui de Ména, il s'écarte fréquemment du « type idéal »  $\sim \acute{s} s s \acute{s} \sim$ <sup>2</sup>.

Mais c'est Impérial qui présente les vers les plus difficiles à interpréter pour ceux qui affirment que l'*arte mayor* est un vers « accentuel ». En effet, non seulement il ne recule pas devant les formules  $\acute{s} s s s \acute{s} \sim$  et  $s s s s \acute{s} \sim$ , mais il n'évite pas non plus le schéma  $s \acute{s} s \acute{s} \sim$ ; de plus, comme le dit P. Le Gentil, p. 397, « on note à chaque strophe bon nombre de ces mystérieux hémistiches à un accent qui intriguent tant les critiques. » Puisqu'Impérial, dans ses *arte mayor*, s'éloigne avec une fréquence remarquable du rythme « idéal », on doit s'attendre à ce que cette audace soit compensée par un syllabisme à peu près rigoureux. Il n'en est rien, au contraire. Non seulement il présente toutes les formules rencontrées chez Ména, mais il a écrit un vers comme (P. Le Gentil, p. 396) :

Tan grán amor | nunca mostráron

<sup>1</sup> Parmi lesquels trois ou quatre vers de type  $3' + 5'$  ou  $9'$  : *Porque cesen tan grandes dolores* (les deux exemples cités par P. Le Gentil, p. 387, semblent pouvoir, par la synalèphe, être ramenés à ce type et non à  $3' + 6'$ ). On en trouve deux chez Villasandino, cités par P. Le Gentil, p. 393. Soulignons que Hanssen relève, p. 148, de nombreux hémistiches à trois accents chez Ayala comme : *Véo grándes óndas*.

<sup>2</sup> Voici les statistiques que donne P. Le Gentil, note 136 : « Dans la pièce 632 du *Cancionero castellano*, sur un total de 56 vers, je relève une vingtaine d'hémistiches en — — — — — ou — — — — —. C'est à coup sûr une proportion assez importante. Sur les 56 vers des deux *decires* 647 et 648, au moins 25 hémistiches sont dans le même cas. En revanche, dans les pièces 672a et 672b, la proportion est bien moins forte, surtout dans la *respuesta* de Baena (au reste les hémistiches réduits ont été évités soigneusement par les deux poètes). Elle redevient normale, c'est-à-dire plus élevée, dans les n<sup>os</sup> 673, 674 et suiv., où je relève ce vers curieux : *de la Santa Virgen canta Salomon*, qui choque l'oreille, qu'on l'accentue arbitrairement : *de lá Santa Virgen cantá Salomón* selon le rythme, ou, régulièrement selon la phonétique : *de la Sánta Virgen cánta Salomón* : — — — — —. »

On ne saurait donc parler ici d'*arte mayor* « accentuel ».

Pérez Guzmán (1376?-1460?) ne s'astreint pas plus que ses prédécesseurs au schème ~ s s s ~, mais à l'inverse de ce qui se passe chez Imperial, la liberté accentuelle de son *arte mayor* est liée à une limitation nette de la variation syllabique (P. Le Gentil, p. 404) : il se réduit essentiellement aux types 5<sup>(c)</sup> + 5<sup>(c)</sup>, le plus fréquent, et 4<sup>(c)</sup> + 5<sup>(c)</sup>, plus rare mais bien attesté<sup>1</sup>.

Cette double tendance, liberté accentuelle liée à la restriction de la variation syllabique, se trouve encore accentuée chez Santillane (1398-1458) : l'*arte mayor* devient chez lui un vers de forme 5' + 5<sup>(c)</sup> que P. Le Gentil, p. 406, définit en ces termes : « Sous la plume du Marquis, l'*arte mayor*, au prix d'une régularisation numérique qui exclut tout recours au *medio pié perdido*, et, à de très rares exceptions près, tout recours à l'interchangeabilité des finales à la césure, se libère prudemment de son rythme accentuel, deux accents restant obligatoires et fixes (sur 5 et 11), les deux autres devenant secondaires et mobiles. Un tel vers n'est plus un véritable *arte mayor* mais un *dodecasílabo*. »

Que conclure des faits étudiés ci-dessus ? Les hémistiches des *arte mayor* d'Ayala et d'Imperial s'écartent si fréquemment de l'accentuation ~ s s s ~ qu'il semble assuré que ces deux poètes n'ont pas fait d'effort pour s'y tenir. Juan de Mena a pu prendre « certaines précautions accentuelles » selon le mot de P. Le Gentil, *op. cit.*, p. 434 ; il y aura été conduit par l'étrangeté de ce vers dont chaque hémistiche peut varier d'une syllabe et sans doute aussi par les spéculations de grammairiens tels que Nebrija qui voit en eux des adoniques. Mais de là à considérer que l'*arte mayor* espagnol est un vers « accentuel » depuis son apparition au XIV<sup>e</sup> siècle, il y a loin.

Nous nous en tenons donc à la définition de l'*arte mayor* donnée ci-dessus, p. 35, en priant le lecteur de patienter jusqu'au chapitre où on tentera de donner une solution à l'origine de ce vers, p. 128 ss.

Enfin, il faut encore tenir compte d'un petit nombre d'hémistiches allant jusqu'à 6 syllabes :

Desamar amadores      *Laberinto*, 106, 8

<sup>1</sup> Pérez Guzmán « emploie en série continue, d'un ou plusieurs couplets, intercalés au milieu de *coplas* d'*arte mayor* et bien distinctement séparés d'eux » (*op. cit.*, p. 403), des vers de forme 4' + 6<sup>(c)</sup> :

El cruel Mares sangriento e riguroso

P. Le Gentil estime qu'il s'agit là d'une imitation du décasyllabe épique français. Au point de vue formel, les deux types sont équivalents, mais un tel emprunt serait étonnant à cette date et on peut se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'une des formes que prend le vers de 11 en ancien gallego-portugais, cf. p. 130.

On ne les rencontre chez Juan de Mena (à part deux exemples) qu'au second hémistiche ; le premier hémistiche compte alors, soit 5 syllabes *masculines* (35 exemples)<sup>1</sup> :

Del tu claro rey e de su magestad      285, 2

soit 4 syllabes *masculines* (33 exemples) :

Que la virtud le faltasse muriendo      191, 7

Il est important de noter le traitement particulier du premier hémistiche lorsque le second est de 6 syllabes. Dans le premier cas (premier hémistiche masculin de 5 syllabes), le vers est semblable à un vers de 11 avec césure après la 5<sup>e</sup> syllabe ; dans le second (premier hémistiche masculin de 4 syllabes), le vers est semblable à un vers de 10 avec césure après la 4<sup>e</sup> syllabe (voir à ce sujet ci-dessous, p. 130).

A la même époque que Juan de Mena, Dom Pedro, connétable de Portugal, écrivait en espagnol les *arte mayor* de ses *Coplas del contempto del mundo* (éd. E. H. von Kausler, *Altportugiesische Liedersammlung des edeln Garcia de Resende*, t. II, p. 76) :

4'' + 4'    A los, sin animas, cuerpos terrestes  
4' + 5'    Vos subjudgades, faziendo vos viles,  
5' + 5'    Dexando las altas, et cosas celestes...

Mais si ce n'est qu'avec le *Cancionero de Baena* que nous voyons apparaître, en langue castillane, une lyrique relativement riche, nous avons, avec trois recueils célèbres : le *Vaticanus* 4803, le *Colocci-Brancuti* et le *Cancioneiro da Ajuda*, des documents de grande importance sur la lyrique portugaise des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Il faut ajouter à ces trois *cancioneiros* les *Cantigas de Santa María* d'Alphonse le Savant, que nous pouvons lire dans la monumentale édition de Madrid (1889)<sup>2</sup>.

C'est en galicien, la langue de la poésie lyrique dans la Péninsule depuis la fin du XII<sup>e</sup> siècle (Jeanroy, *Poésie lyrique des troubadours*, I, p. 226), que s'expriment aussi bien les poètes castillans comme Alphonse X que les poètes portugais dont les œuvres ont été conservées dans les trois *cancioneiros*.

<sup>1</sup> Les trois cas où l'hémistiche de 5 syllabes est féminin, mais peut s'élider devant celui de 6 syllabes, sont comptées dans ce groupe :

El adelantado es aquél de Perea      193, 6

Les chiffres donnés ici sont ceux de José Manuel Blecua aux pages LXXXVIII s. de son introduction.

<sup>2</sup> Nous abrégeons *Vaticanus* : *Vat.*, *Colocci-Brancuti* : *C. B.*, *Cancioneiro da Ajuda* : *C. Ajuda*, *Cantigas de Santa María* : *C. S. M.*

On a vu que l'*arte mayor*, en Castille, est un vers dont le nombre des syllabes est variable. Or, l'école galicienne, où transparait l'influence de la poésie lyrique de France, observe fidèlement le syllabisme<sup>1</sup>.

Mais toutefois, quelques pièces ont une technique proche de celle de l'*arte mayor* castillan, par exemple, la charmante *cantiga de amigo* du roi Denis (*Vat.*, n° 171; éd. Monaci, *Canti antichi portoghesi*, n° I):

5' + 4' Ay flores ay flores do verde pyno  
5' + 4' Se sabedes novas do meu amigo  
R. Ay Deus! e hu é?  
  
5' + 5' —Vos me preguntades pol-o voss' amado?  
5' + 5' (ou 4') E eu ben vos digo que é viv' e sano.  
R. Ay Deus! e hu é?

Dans ce poème, des vers de forme 5' + 5' alternent avec des vers de forme 5' + 4'. Par contre, on trouve une *cantiga* d'Alphonse X (*C. S. M.*, n° X) dont la structure est légèrement différente. La strophe est formée de 4 vers; dans les 3 premiers, si le nombre des syllabes varie dans chacun des hémistiches, le total est toujours de 10; le 4<sup>e</sup> vers compte toujours 11 syllabes. Le refrain, lui, semble avoir gardé la liberté numérique propre à l'*arte mayor*:

5 + 5 Rosa de beldad e de parecer  
5' + 4 E Fror d'alegria e de prazer  
4 + 6 Dona en mui piadosa seer,  
5 + 5' Sennor en toller coitas e doores. (str. I)  
4' + 4' R. Rosa das rosas et Fror das frores  
4' + 5' Dona das donas Sennor das sennores.

Le n° CCCXCIII du recueil de Nunes, *Cantigas d'amigo*, présente un bon exemple d'une pièce dont la technique est voisine de celle de l'*arte mayor*, mais dont les vers sont constamment de 10 syllabes:

5 + 5 Muit' ei, ai Amor, que te gradescer  
4' + 5 Por que quiseste comigo morar  
5' + 4 E nom me quiseste deseparar

<sup>1</sup> Mussafia (*Sull' antica metrica portoghese* dans les *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie in Wien*, t. 133, Abt. X) a montré que souvent même les poètes portugais comptaient les syllabes jusqu'à la dernière absolue, faisant alterner, par exemple, des vers de 7 *graves* avec des vers de 8 *agudos*:

7' Que trist' oj' é meu amigo  
8 Amiga, no seu coração!

*Vat.*, n° 158

Les conclusions de Mussafia ont été attaquées par R. Lapa, *Das Origens da poesia lirica em Portugal na idade-media*, p. 321. Ce dernier appelle cette façon de compter les syllabes jusqu'à la dernière absolue, une « irregularidade » et il souligne que « a irregularidade nao afecta o autentico verso de redondilha; nas cantigas em que é usado e aparece com rima, o acento métrico é invariavelmente na 7a silaba, quer seja grave ou agudo. » Cf. Hannsen, *Zur lateinischen und romanischen Metrik*, p. 25, qui parle à ce propos d'une « exception ».

4 + 6 Atá que vem meu lum' e meu prazer. (str. 1)  
4' + 5 R. O meu amigo, que se foi andar  
3' + 6 A Granada, por meu amor lidar.

5 + 4' Nunca prenderei de ti queixume,  
4' + 4' Ca nunca fuste de min partido,  
4' + 4' Pois meu amigo foi d'aquend' ido,  
4 + 5' Atá que vem meu ben e meu lume, (str. 3)  
R. O...

Ces vers seraient semblables aux vers d'*arte mayor* s'il ne s'était pas glissé dans le refrain un vers de forme 3' + 6, qui, selon toute vraisemblance, vient de Provence où, au XIII<sup>e</sup> siècle, les décasyllabes à césure lyrique étaient fréquents. Diez dans son livre *Über die erste portugiesische Kunst und Hofpoesie*, p. 44 s., insiste très justement sur la ressemblance du décasyllabe et de certaines formes de l'*arte mayor*. D'autre part, il remarque aux pages 39 et suivantes que le décasyllabe portugais, tout en ressemblant au décasyllabe provençal (3' + 6, 4 + 6), présente cependant souvent un accent sur la 5<sup>e</sup> syllabe (5 + 5, 5' + 4).

Ces faits s'expliquent facilement. L'*arte mayor* était un vers populaire dans toute la péninsule. C'est un fait admis par la plupart des critiques et que F. Wolf a vigoureusement mis en lumière il y a près d'un siècle dans ses *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, p. 12 s. Sous l'influence de la lyrique venue de France, on se mit à employer le décasyllabe (3' + 6', 4 + 6') en gardant toutefois les formes de l'*arte mayor* qui avait le même nombre de syllabes 5 + 5', 4' + 5', 5' + 4'<sup>1</sup>; et même 4' + 4', lorsque le nombre des syllabes était compté jusqu'à la dernière absolue comme c'est le cas dans la pièce du recueil de Nunes citée ci-dessus.

Ainsi le décasyllabe-*arte mayor* portugais est un vers de structure beaucoup plus souple que le décasyllabe français ou provençal. En voici un exemple de Pedramigo de Seville, *Vat.*, n° 689; éd. Monaci, n° XII:

4' + 5' E ela disse: « eu non vos quera  
5 + 5 Por entendedor, ca nunca vos vi  
4' + 5' Se non agora; nen vos filharia  
4 + 6 Doas, que sey que non som para min.  
4 + 6 Pero, cuyd' eu, se as filhass' assy,  
5' + 5' Que tal a no mundo, a que pesaria.  
5' + 4' E se veess' outra, que lhi diria,  
4' + 5 Se me dissesse: « ca per vos perdi  
5' + 4' Meu amigo e doas que me tragia  
4 + 6 Eu non sey ren que lhi dissess' aly.  
4' + 5 Se non foss' esto de que me temi,  
4' + 5' Non vos dig' ora que o non faria. »

Il n'existe guère dans cette lyrique de poème en vers de 10 où ne se trouve, à côté des décasyllabes de forme provençale (3' + 6 et 4 + 6), de vers d'*arte mayor* (5 + 5 et 5' + 4).

<sup>1</sup> Dans quelques cas, le poète ne s'astreint pas à compter scrupuleusement les syllabes et il lui arrive ainsi d'employer les types 4' + 6' et 5' + 5'.

Dès lors, les vers de forme 5 + 5 et 5' + 4 dont nous avons relevé de faibles traces au milieu de décasyllabes réguliers en provençal, en vieux français et en italien (voir ci-dessus, p. 24, note 2, et p. 28) présentent un intérêt tout particulier et semblent nous autoriser à formuler l'hypothèse suivante : ne serait-ce pas les derniers restes d'un vers semblable à l'*arte mayor* qui aurait existé non seulement dans toute la péninsule ibérique mais dans toute la Romania et qui aurait influencé le décasyllabe ?

Si cette hypothèse ne pouvait s'appuyer que sur l'existence de ces quelques vers accentués sur la 5<sup>e</sup> syllabe, elle serait très aléatoire.

Mais Schmitt a eu le très grand mérite de montrer dans ses deux articles des *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei* et des *Studi Medievali* cités ci-dessus, p. 34, note 1, qu'un vers tout semblable à l'*arte mayor* existe bien en Italie dans les *Laudi* de Jacopone da Todi (éd. G. Ferri, n° LIII, vers 39 ss.)<sup>1</sup> :

4'' + 4' O' son gli martiri pien de forteza ?  
 4' + 5' Non è chi curi en mia vedoveza  
 5' + 4' Uscita m'è scontra l'agevoleza  
 4' + 5' El mio fervore si è anichilato.

5' + 4' (?) O' son li prelati iusti e ferventi,  
 4' + 5' Che la lor vita sanava la gente ?  
 5' + 5' Uscit' è la pompa, grossura potente,  
 5' + 4' E si nobel orden m'ha maculato.

La technique de cette *laude* est la même que celle de l'*arte mayor* à ceci près, comme le note Schmitt, *op. cit.*, p. 532, que « nelle *Trecentas* di Juan de Mena la mescolanza di senari doppi, accentuati sulla quinta [5' + 5'], con endecasillabi saffici ed asclepiadei [4' + 5']<sup>2</sup>, accentuati sulla quarta, torna in favore dei primi, in Jacopone invece questi sono meno frequenti ed abbondano i versi delle due altre classi, accentuati sulla quarta. »

Il semble bien que chez Jacopone la prédominance du type 4' + 5' soit due à l'influence de l'*endecasillabo*, semblable à cette forme de l'*arte mayor*, on l'a noté à propos de la poésie galicienne, p. 41. En Castille, au contraire, il n'existait pas de vers de 10 et l'influence provençale

<sup>1</sup> Tous les critiques qui ont étudié la métrique de Jacopone après Schmitt reconnaissent comme lui qu'à côté des vers de forme 4' + 5', on a aussi les formes 5 + 5, 5 + 4 et 4 + 4 : « Il verso usato è ordinariamente un endecasillabo risultante da un quinario e da un senario accoppiati; [4' + 5']... In qualche rarissimo caso il secondo accento... cade sulla quinta, di modo che il verso resta composto d'un senario e d'un quinario [5' + 4']. Mescolati però a tali endecasillabi si hanno anche versi di dieci sillabe (due quinari piani riuniti [4' + 4']), di dodici sillabe (due senari piani [5' + 5']) e in qualche caso rarissimo anche di tredici sillabe. » (G. Galli, *I disciplinati dell' Umbria del 1260, Giorn. stor. della lett. it.*, supplemento 90, p. 72). Galli, *op. cit.*, p. 73, et Liuzzi, *Profilo musicale di Jacopone* (tirage à part de la *Nuova Antologia*, sett. 1931, p. 11 s., se contentent d'affirmer que la musique devait faire disparaître toutes les « irrégularités » par rapport à l'*endecasillabo*. On trouvera aussi quelques pages sur la métrique de Jacopone dans A. Ugolini, *Laude di Jacopone da Todi...*, p. 106 ss.

<sup>2</sup> Pour cette terminologie, voir la discussion des deux articles de Schmitt, ci-dessus, p. 34, note.

et galicienne ne fut jamais assez forte pour l'imposer, comme l'a relevé F. Wolf, *Studien...*, p. 12. Il était donc naturel que l'*arte mayor* de Juan de Mena eût moins de 4' + 5 que Jacopone. Mais il ne s'agit là que d'une différence de proportion; la technique est la même. Dans le n° LIII des *Laudi*<sup>1</sup>, il y a 32 vers du type 4' + 5' (dont 4 ambigus), 12 du type 4' + 4' / 4'' + 4' (dont 8 ambigus), 10 du type 5' + 4' (dont 2 ambigus), 7 du type 5' + 5' (dont 1 ambigu) et 1 du type 4 + 6'.

Ce vers n'a pas été employé que dans les *Laudi*<sup>2</sup>. On le retrouve dans le sirventes des Lambertazzi et des Geremei, où l'auteur anonyme flétrit les événements qui mirent aux prises à Bologne les Guelfes et les Gibelins entre 1270 et 1280 (édité et commenté par Pellegrini dans les *Atti e Mem. della R. Dep. di S. P. per la Romagna*, 3a Serie (1891 à 1892), vol. IX, p. 22-71 et 181-224, et X, p. 95-140) :

5' + 4' Altissimo dio padre de gloria str. 1  
 6 + 4' Priegote che me di senno e memoria  
 5' + 5' Che possa contrare una bella istoria  
 De recordança.

5' + 5' Allora doe parti se començo a fare str. 5  
 5' + 4' Germie e Lambertaci se fe' chiamare  
 5'' + 4' E queste començonno a ingrossare  
 Fortemente<sup>3</sup>.

Il n'y a donc pas de difficulté à admettre, comme nous le supposons ci-dessus, p. 42, qu'en Italie les vers de forme 5 + 5 ou 5 + 4 que nous trouvons isolés au milieu d'*endecasillabi* sont les restes de l'*arte mayor*.

En provençal, ce vers n'apparaît que rarement et seulement sous la forme : 5 + 5 / 5' + 5 :

Manens et frairis foron companho  
 Anavo per via cum autre baro<sup>4</sup>.

Moine de Montaudon, éd. Klein, n° 5

<sup>1</sup> Nous appelons ambigus des vers comme :

Veggio me morto pate e marito

qu'on peut considérer comme un vers de forme 4' + 4' ou 4' + 5'.

<sup>2</sup> « Nel trecento e nel quattrocento, le laudi furono cantate sull' aria delle ballate più sciolte e licenziose e nelle antiche raccolte si trova spesso segnato accanto ad ogni laude il principio della ballata, della quale ciascuna riprendeva, oltre la conformazione metrica, anche le rime e la musica. » (Casini, *Sulle forme metriche italiane*, p. 32). Le vers dont Jacopone s'est servi dans cette *laude* était donc le vers de chansons populaires italiennes qui lui étaient antérieures. Cf. note suivante.

<sup>3</sup> « Questa forma, sebbene accarezzata qualche volte dai letterari... rimase quasi esclusivamente popolare. » (Casini, *op. cit.*, p. 58).

<sup>4</sup> Ce vers est semblable au vers de 11 à césure médiane de forme 5' + 5 qui alterne avec le type 5 + 6 (voir p. 56 s.). On peut donc se demander si le vers du Moine de Montaudon n'était pas le vers de 11. Toutefois, comme la variante 5 + 6 du vers de 11 à césure médiane lui est inconnue, on s'est résolu à classer son vers dans le chapitre consacré à l'*arte mayor*. Mais l'argument que nous invoquons pour justifier notre choix n'a pas un poids considérable et notre décision reste quelque peu arbitraire en raison même de la nature ambiguë des faits.

On retrouve ce vers dans deux ballades (Stengel, *Grundr.* II, p. 36, § 74).

En vieux français, par contre, les faits sont beaucoup plus riches. Schmitt, *Stud. Med.* I, p. 532, a déjà rapproché l'*arte mayor* du vers français :

Arras est escolo de tous biens entendre

Un tel vers « n'est pas rare dans l'ancienne poésie lyrique. » (Jeanroy, *Origines*, p. 356). Verrier en a rassemblé un grand nombre d'exemples au chapitre XXXI de son *Vers français*.

Le plus ancien exemple en est, d'après lui, p. 158 s., celui de Blondel de Nesle :

A l'entrant d'esté que li tens comence  
Quant j'oi ces oiseaus sor la flour tentir,  
Sorpris sui d'amours dont mes cuers balance.

Ce vers se rencontre très fréquemment dans les *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen* éditées par Bartsch : I, 33 (cf. II, 2) :

Quant se vient en mai ke rose est panie  
Je l'alai coillir per grant druerie.

Chaque hémistiche peut être masculin ou féminin :

5' + 5' Et vint a la porte de celle abaie.

Un tel vers, quoique beaucoup plus fréquent en vieux français, est semblable à celui qu'on trouve en provençal. Mais le recueil de Bartsch nous fournit quelques pastourelles dont la technique est plus voisine de celle de l'*arte mayor*, III, 11, v. 36 ss. :

5 + 4 Je m'arestai donc illec en droit,  
5' + 4 E vi la grant joie que cil fesoit  
5 + 5 (ou 4) Et le grant solas que il demenoit  
5 + 5 Qui onques amors servies n'avoit,  
5 + 5 Et dis « je maudi amors orendroit  
5 + 5 Qui tant m'ont tenu lonc tens a destroit  
5' + 4 Jes ai plus servies qu'onme qui soit. »  
...  
5 + 4 De si loing com li bergiers me vit,  
5' + 4 S'escria mult haut et si me dist  
« ales vostre voie, por Jhesu Crist! »

Le même vers apparaît dans une autre pastourelle, avec rimes intérieures, II, 63 :

5' + 4 L'autrier m'en aloie — chevalchant;  
Par mi une arbroie — lez un pendant

5' + 4 Trouvai pastorele — qui en chantant  
5' + 4 Demenoit grant joie — por son amant;  
5' + 4 En son chief la bele — chapel ot mis  
5' + 5 De roses noveles — si disoit toz dis...<sup>1</sup>

Enfin, dans les deux premiers vers de chaque strophe de la pastourelle II, 62 :

5' + 4 1. En mai la rosee que nest la flor,  
5' + 4 Que la rose est bele au point du jor.  
5' + 4 2. La pastore est bele e avenant  
5 + 5 Ele a les euz vers la bouche riant.  
5 + 5 3. Ele me respont sire Champenois  
5' + 5 Par vostre folie ne m'avrez des mois.  
5' + 5 4. Quant vi que priere ne m'i vaut noient  
5' + 4 Couchai la a terre tout maintenant.

Ces vers sont de forme 5' + 5', 5' + 5, 5 + 5, 5' + 4 et 5 + 4<sup>2</sup>. Toutefois, le vers III, 11, 47 :

De si loing com li bergiers me vit

n'a pas de césure nette<sup>3</sup>. Il compte 9 syllabes, comme le vers II, 63, 1 :

L'autrier m'en aloie chevalchant

Ces vers de 9 à 12 syllabes, coupés en 5 + 5 ou 5 + 4 sont très proches des vers d'*arte mayor*. La seule différence est que le second hémistiche seul présente la variation d'une syllabe dont en espagnol et en italien, les deux peuvent être affectés. Mais il n'est pas étonnant qu'en vieux français on ait cherché à limiter la variation syllabique et qu'on l'ait limitée au second hémistiche alors que le premier restait de 5 syllabes masculines ou féminines : le vers gardait ainsi dans le premier hémistiche son rythme descendant, très répandu dans la poésie populaire et qui semble, comme le dit Jeanroy, *Origines*, p. 348, « un débris très remarquable d'une versification antérieure ».

Ainsi, il devait exister dans toute la Romania un vers d'une grande liberté de forme : 5 + 5 / 5 + 4 / 4 + 5 / 4 + 4 dont chaque hémistiche

<sup>1</sup> Le 6<sup>e</sup> vers de chaque strophe est toujours de forme 5' + 5.

<sup>2</sup> III, 11, 9 :

Car il est et biaux et cortois e senes.

a la forme 5 + 6, c'est-à-dire, la forme d'un vers de 11 avec césure après la 5<sup>e</sup> syllabe.

<sup>3</sup> Les mêmes faits se retrouvent parfois chez Jacopone et chez les poètes de l'école galicienne, voir le dernier vers du n<sup>o</sup> CCCXCIII du recueil de Nunes, cité p. 41. Pour l'espagnol, voir la note 1 de la p. 37.

pouvait être suivi d'une ou de deux inaccentuées. Il est attesté tel quel en Espagne et en Italie. En portugais et en vieux français, il a déjà subi des adaptations qui visaient à limiter sa liberté numérique. Enfin, les troubadours n'en ont conservé que la forme 5 + 5 dans quelques pièces tardives.

Aussi bien en vieux français qu'en italien et en portugais, l'*arte mayor* a un caractère entièrement populaire. Etant donné l'aspect sensiblement divergent dans le détail sous lequel il apparaît dans chaque pays roman, on ne saurait concevoir un emprunt de langue à langue, ce qui nous conduit de nouveau à postuler pour ce vers une origine commune.

### CHAPITRE III

#### L'ALEXANDRIN

L'alexandrin apparaît en vieux français au XII<sup>e</sup> siècle avec le *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, éd.<sup>2</sup> Koschwitz :

- v. 24 s.    Se vos m'avez mentit, vos le comperrez chier :  
                  Trencherai vos la teste od m'espee d'acier.  
45 s.        Emperere, dist ele, ne me tenez a fole  
                  Del rei Hugon le Fort ai molt olt parole.

C'est un vers de 12 syllabes césuré après la 6<sup>e</sup> accentuée. Cette dernière syllabe peut être suivie d'une inaccentuée non élidée qui ne compte pas dans la mesure. Ainsi, l'alexandrin peut compter de 12 à 14 syllabes : 6 + 6, 6 + 6', 6' + 6 et 6' + 6'. Il est un des vers de l'épopée et de la poésie didactique.

Chez les trouvères ce vers n'est pas rare et Audefroï le Bâtard l'a aussi employé dans deux romances, *R. u. P.I*, 57 (cf. 58) :

Aimmi lasse, fait ele, con ci a longue atente!  
Cuens Garsiles, amis, por vos sui en tormente.

L'alexandrin n'est pas inconnu dans le théâtre, par exemple, dans le *Miracle de Théophile*, le *Jeu de la Feuillée*, *Courtois d'Arras*, etc. et chez Jean Bodel, dans quelques passages de son *Jeu de saint Nicolas*, éd. Jeanroy, v. 243, s. :

Moustre par tout mes lettres et mon seel apert  
Comment par crestiens ma loys dechiet et pert.

Pour plus d'exemples, on consultera le livre VIII du tome II du *Vers français* de Verrier et la *Französische Verslehre...* de W. Suchier, p. 64.

L'alexandrin est plus rare en provençal (Stengel, *Grundr.* II, p. 31, § 65). Il est le vers du fragment provençal de la *Chanson d'Antioche*, de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, Appel, *Prov. Chrest.*, p. 33 :

Quals es aquesta gens que vei estar aisi?  
On vai ni que demanda ni que quer ni que ditz?

et celui de la *Chanson de la Croisade des Albigeois*, éd. Martin-Chabot, 2, v. 1 s. :

Senhors, esta canso es feita d'aital guia  
Com sela d'Antiocha e ayssi · s versifia.

Il apparaît dans quelques passages du *Jeu de sainte Agnès* et on le trouve aussi quelques fois dans la poésie lyrique.

Ce vers est très souvent employé, dans tout le domaine roman, en strophe monorimes de 4 vers, dont les premiers exemples apparaissent en vieux français dès le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. G. Naetebus en a dressé une liste dans son livre *Die Nicht-Lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, n<sup>o</sup> VIII; cf. l'appendice *Übersicht über die nicht-lyrischen Strophenformen*.

En espagnol, le premier poète qui employa la *cuaderna vía* (strophe de 4 alexandrins monorimes) est Gonzalo de Berceo, qui écrivait dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Voici une strophe empruntée à la *Vida de S. Domingo de Silos*, éd. Fitz-Gerald :

str. 14 De la soror de Lazaro era much envidiosa  
que sedia a los pïedes de Christo espeçiosa  
Oyendo que dizia la su boca preçiosa  
Ond Martha su hermana andava querellosa.

C. Barrera définit ainsi l'alexandrin espagnol dans son article *El alejandrino castellano*, *Bull. Hisp.*, 1918, p. 3 : « El verso alejandrino español puede tener doce, trece, quatorce, quince o diez y seis sílabas, según sean agudas, graves o esdrújulas las palabras finales de cada hemistiquio. » Et il cite, *op. cit.*, p. 4, un vers de Lopez d'Ayala, *Rimado de Palacio*, 256 b, comme exemple d'alexandrin de 16 syllabes :

Si el huerfano guardáredes e viuda defendéredes

L'alexandrin espagnol est donc semblable à l'alexandrin que nous connaissons en vieux français à ceci près que chaque hémistiche peut être non seulement masculin, *agudo*, ou féminin, *grave*, mais aussi *esdrújulo*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L'alexandrin apparaît déjà, mais non en strophes de 4, dans l'*Auto de los Reyes Magos*, Gorra, *Lingua e letteratura spagnola delle origini*, p. 207 ss. Sur le vers du *Cid*, voir note de la p. 172.

<sup>2</sup> Il existe un vers du *Jeu de sainte Agnès*, éd. Jeanroy, qui semble être de forme 6'' + 6, v. 413 :

Qe non a ci nostra ydola qe non nos pot valer

Le fait que *ydola* peut compter pour 3 syllabes nous est attesté par le décasyllabe du même *Jeu*, v. 896 :

Cel' ydola e ssant' Aines aunida

Il existe en Italie un vers semblable à l'alexandrin espagnol. Voici, par exemple, les vers 125 ss. des *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, éd. Monaci, *Crestomazia*..., p. 139 ss. :

De le fije de Lot le cause avé entese  
Qu'en la scritura trovase et en libri se dise

Quatre de ces vers forment une strophe semblable à celle de la *cuaderna vía*. Jacopone l'a aussi employée, *ibid.*, p. 473 :

Or vidi que fai femmena co te say contrafare  
La tua persona piccola co la say demustrare;  
Sotto li piede mettete ch'una gigante pare  
Puoy co lo strascinare cruopi le suvarate.

Mais il est une forme un peu différente sous laquelle apparaît aussi ce vers : le premier hémistiche est toujours *sdrucchiolo* et le second *piano*. « Ognun sa che un tristico o tetrastico di tali versi, cogli emistichii piani rimanti tra loro, costituisce, per così dire, la fronte della strofe del Contrasto di Cielo Dalcamo e di tutta una letteratura medica o etica o agiografica etc. dell'Italia meridionale. » (D'Ovidio, *Versificazione italiana*, p. 182).

Voici une strophe du *Contrasto* de Cielo d'Alcamo, Monaci, *Crestomazia*..., p. 108 :

Mascara se doleseti che cadesse angosciato,  
La giente ci coesorò da traversso et dallato,  
Tut' a meve diciessono : acori esto malnato;  
Non ti dengnara porgiere la mano  
Per quanto avere à l' papa e lo soldano.

Il y a quelques irrégularités dans la cadence *sdrucchiola* du premier hémistiche, mais « elles sont assez peu nombreuses pour qu'on puisse y voir une altération du texte. » (Jeanroy, *Origines*, p. 256, note 1). Comme ces alexandrins à premier hémistiche *sdrucchiolo* apparaissent au sud de l'Italie et qu'au nord de ce pays les alexandrins à premier hémistiche *piano* ou même *ironco* sont de beaucoup les plus fréquents, d'Ovidio est d'avis que « l'Italia d'allora ci apparisce all' ingrosso divisa in due zone, di cui la Meridionale... si salda con la Grecia e sue colonie otrantine, e la Settentrionale con la Gallia. » (*op. cit.*, p. 191). Et certes, la similitude de l'alexandrin de Cielo d'Alcamo et du vers politique grec est frappante et on serait porté à admettre une influence de ce dernier sur le vers italien si, au XII<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'occident ignorait le grec, n'apparaissait, en France et en latin, un vers de même forme dont saint Bonaventure, au siècle suivant, s'est servi dans son hymne *A. h.* 50, n<sup>o</sup> 381 :

O crux frutex saluificus uiuo fonte rigatus  
Cuius flos aromaticus fructus desideratus

Or, il est impossible de ne pas rapprocher de ce vers, dont en France à cette époque le proparoxyton devant la césure était prononcé comme un oxyton, « à la française », un vers de forme 8 + 6 assez fréquent dans la poésie populaire de langue d'oïl :

Au cuer les ai les jolis malz coment en guariroie?  
R.u.P. I, 25 (refr.)  
Amis au cuer me tient por vous amours qui me mestrie  
Ibid. I, 50 (refr.)  
Lou cors ait bel et avenant la color vermaillate  
Ausi tost come je la vi et je li prix a faire  
Ibid. II, 9

Ce vers est aussi souvent employé avec rimes intérieures; *ibid.* II, 58 :

Par le tens bel — d'un mai nouvel — l'autre jor chevauchioie  
Joste un bosquel — truis pastorel — soz un arbre s'ombroie

Le refrain de cette pièce est :

Civalala duri duriaus — civalala durete

Cette rime intérieure existe aussi en latin au XII<sup>e</sup> siècle (texte cité par W. Meyer, *Ges. Abh.*, I, p. 316) :

O partium — disparium — mirabilis iunctura  
Remedium — nascentium — de carne peritura

Ce vers a eu un regain de popularité dans la poésie populaire à partir du XV<sup>e</sup> siècle, comme l'a montré Verrier, *Le vers français*, II, p. 220 ss.<sup>1</sup>

D'autre part, il faut admettre avec Verrier, *op. cit.*, II, p. 70 ss., qu'il y eut en vieux français un vers de forme 8 + 8 : dans le refrain, il arrive parfois que les deux hémistiches de ce vers ne riment pas entre eux « et pour qu'on ait toléré, admis plutôt comme régulière, cette irrégularité réelle dans une strophe où riment tous les autres petits vers, ce ne peut être que la continuation d'une vieille habitude, celle de mettre à cette place un grand vers à rime finale, mais sans rime à l'hémistiché, et il y avait par conséquent des vers de cette forme dans notre poésie primitive. » (p. 71).

Tels sont en effet les refrains de *R. u. P.* I, 36 :

Je sui mal mise a marier si me vuel amander d'ami  
Chascuns me dist : bele amez moi deus et j'ai si tresbel ami  
Je li ai tot mon cuer done si ne l'ai pas aveukes mi

Jeanroy, *Origines*, p. 357 s., cite aussi quelques exemples de ce vers.

<sup>1</sup> Il apparaît même dans une chanson en dialecte fribourgeois (E. Herzog, *Neufanz. Dialekttexte*, n° 48).

Dans *Venus la deesse d'amor*, à côté des alexandrins groupés par 4 en strophes monorimes qui sont les plus nombreuses, on trouve des strophes de 4 vers de forme 8 + 6 (str. 127, 214, 215, etc.) et de forme 8 + 8 (str. 307) (Naetebus, *Die Nicht-lyrischen...* LXXXV, 6; p. 173 s.).

Il est naturel de considérer le vers de 8 comme un hémistiché du vers de 16 (8 + 8)<sup>1</sup> quoiqu'il apparaisse déjà à la fin du X<sup>e</sup> siècle, époque où on place généralement le *Saint Léger* et la *Passion*. On voit en effet les longs vers donner naissance aux petits vers grâce à la rime intérieure, mais non l'inverse, comme Verrier l'a souligné avec de solides arguments dans la *Zeitsch. f. rom. Phil.*, LVIII, p. 435.

Si le vers de 8 est très employé en vieux français et en provençal, il semble assuré qu'il ne l'a été dans les autres pays romans que par imitation de la poésie de France (voir d'Ovidio, *Versificazione italiana*, p. 261 et 263).

« L'octosyllabe, comme l'écrit Verrier, *Le vers français*, II, p. 54, est un petit vers simple non composé, c'est-à-dire sans coupe fixe, sans césure », contrairement à la doctrine que G. Paris a plusieurs fois soutenue. Après Tobler, *Versification française*, p. 124 ss., d'Ovidio l'a établi au moyen de statistiques rigoureuses et décisives dans ses *Studi sulla più antica versificazione francese*, *Mem. della R. Accad. dei Lincei*, 1920, p. 140 ss. Quant aux 5 vers sur les 516 que compte la *Passion* qui ont la forme 4' + 4, Verrier, *op. cit.*, p. 54, les considère comme dus à une altération du texte. En tout état de cause, ils ne peuvent être comparés aux décasyllabes à césure épique, étant donné qu'il s'agit là non d'un traitement régulier du vers de 8, mais d'un phénomène absolument isolé dans toute la riche production en octosyllabes.

Si le vers de 8 semble bien n'appartenir en propre qu'à la France, par contre, le vers de 6, qui y est bien attesté, ne l'est pas moins en Italie.

En vieux français, Philippe de Taon, par exemple, l'emploie dans la première moitié de son *Bestiaire*, au début du XII<sup>e</sup> siècle (Bartsch, *Chrest.*<sup>5</sup>, col. 87) :

Monosceros est beste  
Un corn ad en la teste  
Pur çeo ad si a nun  
De buc ele a façon.

Au milieu de son œuvre, il déclare vouloir changer de vers pour sa « raisun mielz ordener » et il choisit le vers de 8.

En Italie, le vers de 6 apparaît fréquemment, par exemple, chez Giacomo da Lentino en strophes de 8 vers où on peut reconnaître deux groupes de 4 vers (Monaci, *Crestomazia*, p. 45, v. 9 à 16) :

<sup>1</sup> La distinction entre longs vers à rime intérieure et petits vers indépendants est d'ailleurs souvent impossible à faire.

Tanto set' alta e grande,  
 K' eo v'amo pur dottando;  
 Non ao per cui vi mande,  
 Per messaggio parlando;  
 Und' eo prego l'amore,  
 A cui pregha ogni amanti,  
 Li mei sospiri e pianti  
 Vi pungano lo core.

D'ordinaire, les strophes sont de 8, 10, 12 ou 16 vers de 6' (Monaci, *ibid.*, p. 75, 78, etc.; Guittone d'Arezzo, éd. Egidi, n° II, X, etc.).

Le vers de 6', à notre connaissance, ne comporte pas de cadence *sdrucchiola* en ancien italien. Il en va autrement dans les chansons populaires sardes que M. L. Wagner a réunies dans son livre *Südsardische Trutz- und Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder*. Elles sont presque toutes en forme de quatrain de vers de 6'. En voici un exemple, le n° 93 (nous en simplifions la transcription pour des raisons typographiques; *h* après consonne indique une spirante):

Nostra signor' e Lukka  
 Est' in kašon' e oru,  
 Beni, basami im bukka,  
 Ki m'allirgu su ghoru.

Mais, dans le quatrain n° 44, le premier et le 3<sup>e</sup> vers sont *sdrucchioli*, ce qui rappelle la forme des trois premiers vers de la strophe de Cielo d'Alcamo (6'' + 6'), voir ci-dessus, p. 49 :

Ki bandas ass' Amerika,  
 Passanč' or' or' e mari,  
 Ses' un' arros' angelica,  
 Senz' e difficultadhi.

Dans le n° 71, ce sont les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> vers qui sont *sdrucchioli*. Enfin, le quatrain peut être formé de 4 vers de 6 *sdrucchioli*; voici le n° 117 (cf. 130):

Sa vrutta ghand' infróridhi  
 Su vróri in terra lássadha  
 Tristu de ghini mórridhi  
 Su bhrantu gei bhássadha

D'après M. L. Wagner, *op. cit.*, p. 3, « wie die Form, so ist auch die Melodie dieser Lieder ohne Zweifel alt. »

En résumé, l'alexandrin césuré après la 6<sup>e</sup> syllabe accentuée qui peut être suivie d'une ou de deux atones suivant les pays, apparaît dans tout le domaine roman. En Italie, il apparaît parfois sous la forme constante 6'' + 6', dont on ne peut guère séparer le vers français de 14 césuré après la 8<sup>e</sup> syllabe accentuée et qu'on trouve dès le XII<sup>e</sup> siècle dans de très nombreux vers latins lus « à la française ». En France, on trouve

aussi un vers de 16 syllabes, 8 + 8, et l'octosyllabe. Les quelques exemples de ce dernier dans les autres pays romans sont dus, sans doute, à une influence française. Par contre, le vers de 6 est aussi bien attesté en Italie qu'en France.

Ainsi, les vers français de forme 8 + 6 et 8 + 8 étant des imitations tardives du latin médiéval, seuls les vers de forme 6'(') + 6'(') (en France : 6'(') + 6'(')) et 6'('), résultant de la comparaison du vieux français, du provençal, de l'italien et de l'espagnol<sup>1</sup>, doivent remonter au bas-latin.

<sup>1</sup> Il est vrai que l'on estime, en général, que l'alexandrin espagnol est une simple imitation du vers français correspondant. Mais le fait n'est pas certain, car pourquoi le premier hémistiche de l'alexandrin espagnol serait-il souvent *esdrújulo*, puisqu'en français il ne peut être que masculin ou féminin? On répondra peut-être que le type *esdrújulo* s'opposant aux types *agudo* / *grave*, il s'est tout naturellement ajouté au système français masculin / féminin. Mais cette explication qui serait valable pour la fin du vers ne vaut pas pour la césure, puisqu'un *verso de redondilla mayor con pié quebrado* (7' + 3) n'admet jamais un *esdrújulo* à la césure. De même, en italien, il y a une opposition très nette dans le traitement de la césure entre un alexandrin (vers à césure fixe, où les syllabes atones suivant la 6<sup>e</sup> accentuée de la césure ne comptent pas dans le rythme: 1 2 3 4 5 6 ~ ~ + 7 8 9 10 11 12 ~) et un *endecasillabo* (vers à césure mobile, où la syllabe atone suivant la 4<sup>e</sup> ou la 6<sup>e</sup> accentuée de la césure compte dans le rythme: 1 2 3 4 | 5 | 6 7 8 9 10 ~ ~): face à l'alexandrin qui peut avoir

jusqu'à deux syllabes atones à la césure, l'*endecasillabo* ne peut en avoir qu'une (à moins que la deuxième ne s'élide devant le second hémistiche, ce qui revient au même).

Ces faits seraient inexplicables si on partait d'une simple imitation du français avec adaptation de l'opposition française masculin / féminin au système italien et espagnol *tronco* / *piano* / *sdrucchiolo*.



*eys d'amors* (éd. Gatién-Arnoult, p. 132) ne parle pas de cette coupe, mais au contraire d'une coupe après la 5<sup>e</sup> syllabe : *Bordo de X sillabas de XI et de XII volon tostemps pauza suspensiva. le bordos de X sillabas en la quarta sillaba el bordos de XI en la V el bordos de XII en la VI sillaba.*

Or, il existe une pièce de Colin Muset (éd. Bédier, n° II) où les vers de 11 ne répondent pas tous au schème courant 7 + 4/7' + 3 :

Moult m'aniuie d'iver ke tant a duré	str. 1, v. 1 s.
Ke je ne voi rossignol en bruel ramé...	
S' est bien droiz ke j'en face sa volenté	str. 2, 2
Ja de joie faire ne serai eschis	str. 3, 1 s.
Puis ke ma dame le veult, au simple vis	
Ke ne poroie trover ce m'est avis	str. 3, 4
Ke li siecles n'est mais cortois ne jolis	str. 4, 2

Les vers 2, 2 et 4, 2 ne peuvent être coupés en 7 + 4. Il est dès lors possible qu'il faille les couper après la 5<sup>e</sup> syllabe d'après la seule coupe connue des *Leys d'amors*<sup>1</sup> :

S'est bien droiz ke j'en | face sa volenté  
Ke li siecles n'est | mais courtois ne jolis

d'autant plus qu'une telle coupe, quoique rare, existe en vieux français :

Car il est et biaux et cortois et senes  
*R.u.P.* III, 11, 9

Pour moi renvoisier ferai chançon nouvele,  
Si sui renjôis por l'amor de la bele,  
Ne me puis tenir, tel joie m'estancelle,  
Plus me plest au cuer que note de viele...  
Spanke, *Liedersammlung*, n° I, v. 1 ss.

Il faut sans doute aussi couper 3, 1 :

Ja de joie faire ne serai eschis

comme on a dans les *R. u. P.* II, 6, avec rimes intérieures :

5' + 5' Lors s'est escriee — sus see, valee...  
5' + 5' Quant l'oi tant mokee — chiflee bobee...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La coupe séparerait dans ce cas deux mots liés syntaxiquement, le premier étant atone. Le fait n'est pas inconnu en ancien français, voir Tobler, *Le vers français*, p. 115 qui en cite deux exemples de Froissart :

Il me semble en | imaginatïon  
Quant je l'ai a | l'orloge comparee

<sup>2</sup> Ces deux vers sont formellement identiques à la variante 5' + 5' de l'*arte mayor*, cf. p. 43, note 4. Si on les range ici sous le vers de 11, c'est qu'ils sont mélangés à des vers qui ne peuvent être que des vers de 11 (5 + 6).

5<sup>(c)</sup> + 6' Une grant loee — et demie a duree...  
5<sup>(c)</sup> + 6' Quant j'oi sa pensee — escoutee a coi bee...<sup>1</sup>

Bartsch a édité ces vers de 11 en deux petits vers, mais le traitement des deux derniers par rapport aux deux premiers indique qu'il s'agit d'un seul vers avec rimes intérieures. En effet, lorsque la voyelle féminine du premier hémistiche peut s'élider devant le second, ce dernier compte 6 syllabes au lieu de 5 : 5' + 5' = 5<sup>(c)</sup> + 6 comme on a vu que 7' + 3 = 7<sup>(c)</sup> + 4.

En espagnol, le *verso de redondilla mayor con pié quebrado* n'est pas rare. Par exemple, une *canción* du Marquis de Santillane éditée par Foulché-Delbosc dans son *Cancionero Castellano del Siglo XV*, t. I, p. 560, formée de 5 strophes de deux vers de 11 à rimes intérieures, nous laissent supposer que son auteur pouvait encore avoir le sentiment de l'unité du vers de 11, puisqu'il n'y emploie que les formes 7' + 3 et 7 + 4. En voici les deux premières strophes :

7 + 4 Bien cuydava yo servir — en tal logar,  
Do me fizieran penar — mas non morir.  
7' + 3' Ya mi pena non es pena — tanto es fuerte!  
Non es dolor nin cadena — mas es muerte.

De même qu'en vieux français et en provençal, le vers de 11 peut avoir en espagnol un 4<sup>e</sup> « levé zéro » (7 + 3'), comme le souligne P. Le Genil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, II, p. 333 :

Ved un cuerpo pecador — como bive  
Juan de Mena, *Canc. Cast.* I, p. 24

On trouvera sur le *verso de redondilla mayor con pié quebrado* une étude très détaillée et une abondante bibliographie dans le livre de P. Le Gentil, t. II, p. 330 ss.

Le vers de 11 à coupe médiane (5' + 5 / 5 + 6), bien attesté en vieux français, est très rare en castillan, mais il a dû aussi y exister; en effet, le vers suivant a été intercalé deux fois au milieu de vers de 7 (*Biblioteca de autores españoles*, t. XXXV, n° 403) :

5 + 6 Dejadme llorar — orillas de la mar

On retrouve le même emploi du vers de 11 en portugais, dans le *Cancioneiro de Resende*, éd. Kausler, t. I, p. 38 s. :

Mas com falar et falar — sem concluir...  
O galante por quem ama — se desvela...

<sup>1</sup> Il s'agit des vers 11 et 12 (d'après la numérotation de Bartsch) de chacune des 4 strophes de la pièce.

Mais c'est dans l'ancienne lyrique portugaise qu'existe la technique la plus intéressante du vers de 11.

Notons tout d'abord que les types du vers de 11 français et provençal existe dans cette lyrique, sans rimes intérieures :

7 + 4' Diss' el : ca de o creer non é guisado...  
7' + 3' Que ia podre non foss' esto non seria...  
C.S.M., LXI, str. 3

ou avec rimes intérieures :

7 + 4' Mas cabo d'un lamacal — creceu a erva  
Guilhade, éd. Nobiling, n° 49

7' + 3 Bailava corpo velido — amor ei  
Nunes, n° CCCCXCVI

7 + 3 Escrito et mui ben sei — que farei  
C.S.M., CVI, str. 3

Mais si le vers de 11 césuré 7 + 4 / 7' + 3 est à peu de chose près le seul que l'on rencontre en vieux français et en castillan, il en va tout autrement dans l'ancienne lyrique portugaise : le vers de 11 y est fréquent, écrit Lang, *Das Liedbuch...*, p. CXIV, « obwohl er einem wesentlichen erfordernis dieser versart, die der kunstlyrik Frankreichs geläufig war, nämlich der betonung der siebten silbe, nur selten entspricht ».

Nous trouvons en effet dans les *Cantigas de Santa María*, par exemple, des hendécasyllabes bien différents des vers de 11 français :

4' + 6' Un patriarcha ouu' en Aleixandria  
5 + 6' Santo e fiêl, que Johan nom auia :  
5' + 5' Este muit' amaua a Santa Maria  
5' + 5' E por amor d'ela daua sas rações.  
5' + 5' R. O que pola Uirgen de grado seus dões  
5' + 5' Der, dar-uo-11'-á ela grandes galardões.  
C.S.M., CXLV, str. 2

5' + 5' Acorrer nos pode quando xe quiser  
5 + 6 E guardar de mal cada que lle prouguer,  
5 + 6 Ben como guardou hũa pobre moller  
5 + 6 Que quidou morrer en as ondas do mar  
5' + 5 R. Acorrer nos pode e de mal guardar  
5 + 6 A Madre de Deus se per nos non ficar'.

5' + 5 En o mar que cerca o mund' arredor,  
5' + 5 Na terra que chaman Bretanna Mayor,  
5' + 5 Fez a Santa Madre de nostro Sennor  
4' + 6 Un gran miragre que vos quero contar.  
C.S.M., LXXXVI, str. 1 et 2

Le vers de 11 portugais est donc un vers où, en général, la 5<sup>e</sup> syllabe est accentuée. Si cette syllabe n'est pas suivie d'une atone, le second hémistiche est de 6 syllabes : 5 + 6 ; si elle est suivie d'une inaccentuée, le second hémistiche ne compte plus que 5 syllabes : 5' + 5. C'est donc

un vers à césure mobile comme le vers de 11 à 7<sup>e</sup> accentuée (7' + 3 / 7 + 4) qu'on pourrait représenter par le schème suivant :

1 2 3 4 5 | 6 | 7 8 9 10 11 ~  
↔

Mais il existe encore une forme du vers de 11 qui semble aberrante :

4' + 6 E por tod esto non quidou escapar  
C.S.M., LXXXVI, 8, 4

4' + 6 Sazon sei ora, fremosa mia senhor,  
4' + 6 Que eu avia de viver gran sabor ;  
5 + 6 Mas sôo por vos tan coitado d'amor,  
4' + 6 Que me faz ora mia morte desejar.  
C. Ajuda, n° 218, str. 1

De tels vers sont bien attestés et ne peuvent être coupés qu'en 4' + 6. On voit aisément ce que ces vers ont de peu satisfaisant : ce sont des vers de 11, c'est-à-dire, des vers de rythme descendant. Mais ils sont formés de deux hémistiches ayant chacun un rythme ascendant.

Il existe même certaines pièces des *Cantigas de Santa María* qui sont formées de vers de 11 où la place de la césure est d'une grande liberté :

4' + 6' D'est' un miragre uos direi que auêo  
6' + 4' En Seixons, ond' un liuro á todo chêo  
6 + 5'(?) De miragres ben d'i, ca d'allur non uêo,  
7' + 3' Que a Madre de Deus mostra noit' e día  
5' + 5' R. Fol é o que quyda que non podería  
6' + 4' Fazel-o que quisesse Santa Maria.

7 + 4' Diss'el : — Ca de o creer non é guisada  
5 + 6'(?) Cousa ; pois que tan gran sazón é passada  
6' + 4' De seer a çapata tan ben guardada,  
7' + 3' Que ia podre non foss', esto non seria.

7 + 4'(?) Repentindo-sse de que for' atreuido  
6 + 5'(?) En sol ousar dizer atan gran folia.  
C.S.M., LXI, str. 1, 3 et 6, 3-4.

Le vers de 11 portugais peut donc prendre la forme 7' + 3 / 7 + 4, mais rarement. La forme courante en est 5' + 5 / 5 + 6 et assez souvent 4' + 6 ou 6' + 4. Enfin, comme dans la pièce que nous venons de citer, ce vers semble jouir d'une liberté particulière quant à la place de la césure.

Ainsi, en nous basant principalement sur la comparaison du vieux français et du provençal d'une part, et de la poésie gallego-portugaise d'autre part, nous pouvons définir le vers de 11 roman comme un vers à césure mobile présentant les formes essentielles suivantes :

1. 1 2 3 4 5 6 7 | 8 | 9 10 11 ~  
↔



ou, avec rimes intérieures :

7 + 5' L'autrier a douz mois de mai — ke nest la verdure  
*Ibid.* II, 8, 1

Du fait que la 7<sup>e</sup> syllabe est accentuée, on ne peut confondre un tel vers avec un alexandrin de rythme ascendant. Malgré sa disparition, la 8<sup>e</sup> syllabe atone ne cesse d'être sentie inconsciemment.

Dans une pastourelle, II, 31, nous rencontrons dans les deux premiers vers de chaque strophe les trois types de vers de 13 que nous avons analysés :

- 7 + 5' 1. L'autre jour par un matin m'aloie desdure  
7 + 5' une pastoure choixi de belle faiture...
- 7 + 5' 2. Saichiez, je fu mout jouiouz cant vi la tousette  
7 + 5' gentilment la saluai deu vos saut doucete...
- 7 + 5' 3. Et coment avez vos non belle douce amie  
7 + 6' et elle me respondit nou vos cellerai mie...
- 7 + 6' 4. Car fuxe je vostreamins belle je vos an proie  
7 + 6' et elle me respondit sire alleiz vostre voie...
- 7 + 5' 5. Sire vostre bels parliers m'ait dou tot conquize  
7' + 5' et vostre belle parolle m'ait en vos las mize...

Ailleurs, le premier hémistiche lui-même est pourvu de rimes intérieures :

- 3' + 3' + 5' Pastorele — gente et bele — truis et simple et coie  
3' + 3' + 5' En l'erboie — qui verdoie — repaissoit sa proie.  
3' + 3' + 6' Quar nature — mist sa cure — en former tel enfant  
3 + 4 + 6 Je li dis — com fins amis — touse car soies moie, etc.  
*R.u.P.* III, 6

Nous voyons qu'Ernoul le Vieux, l'auteur de cette pastourelle, avait le sentiment de l'unité du vers de 13 puisque, à côté des deux premiers vers cités, le troisième a un deuxième hémistiche de 6 syllabes : *en former tel enfant* parce que le *e* de *cure* s'élide devant *en*, et le 4<sup>e</sup> vers a un second hémistiche de 6 syllabes : *touse car soies moie*, parce que le premier se termine par une 7<sup>e</sup> syllabe accentuée non suivie d'atone : *amis*.

Enfin, on trouve dans une pastourelle déjà citée, I, 52, le vers de 13 sous la forme 7' + 6, cas qui est, comme le dit Jeanroy, *Origines*, p. 353, extrêmement rare :

Le gieu d'amors li vueil faire — sanz nul arestement.

On en trouve un autre exemple au n° XXIX des textes édités par Jeanroy dans l'ouvrage cité :

Bien conois que des m'enfance — me sui vers toi meffaiz.

En provençal, les deux hémistiches du vers de 13 sont devenus deux petits vers comme dans la célèbre chanson de Bernart de Ventadour (Appel, *Chrest.*, p. 58) :

Tant ai mo cor ple de ioya — tot me desnatura  
flor blancha, vermelh' e groya — me par la frejura

On trouvera un grand nombre de pièces où un vers de 5 suit un vers de 7 masculin ou féminin et où un vers de 6 suit un vers de 7 dans les statistiques de Maus, *Peire Cardenals Strophensbau...* (n°s 59, 202, 293, 345, 347, 443, etc.).

Ce vers est très rare en italien. Un exemple avec rimes intérieures comme dans la pastourelle III, 6 citée ci-dessus a été édité par Monaci dans sa *Crestomazia*, p. 100. Il s'agit sans doute d'une imitation du français :

Rosa aulente — splendente — tu se' la mia vita  
per cui vivo — più pemsivo — cha per Dio romita.

C'est avec l'ancienne lyrique portugaise que le vers de 13 tel que nous l'avons trouvé en vieux français présente le plus de similitudes (*C. S. M.*, XCV, str. 1) :

7' + 5' D'esto direy un miragre que hũa uegada  
7' + 5' demostrou a Santa Uírgen benaumenturada  
7' + 5' por un conde d'Alemanna que ouue lexada  
7 + 6' sa terra et foi fazer en Portugal morada  
7' + 5' en cima d'ũa hermidã preto da salgada  
7 + 6' agua do mar, ú cuidou a uiuer sen baralla.

On trouve aussi la forme 7 + 5', avec rimes intérieures, dans le refrain du n° XCIII :

De uergonna nos guardar — punna todauia,  
e de falir et d'errar — a Uírgen Maria.

La structure du vers de 13 est donc la même en vieux français et en ancien portugais.

Le vers de 13 roman, tout en présentant bien des similitudes avec le vers de 11, est un vers plus simple. Il se réduit essentiellement au schème à césure mobile :

1 2 3 4 5 6 7 | 8 | 9 10 11 12 13 ~  
↔

ou, avec 4<sup>e</sup> levé zéro, au schème 7 + 5. Très rarement, on le voit apparaître en vieux français sous la forme 7' + 6.

Le vers de 15 est fort voisin du vers de 13. Dans la strophe étudiée ci-dessous, p. 65 ss., on oppose au vers de 11 un vers de 15 aussi bien qu'un vers de 13 ce qui indique une certaine parenté.

Il faut toutefois remarquer qu'alors que le vers de 13 est affecté d'une césure mobile 7' + 5 / 7 + 6, le vers de 15 est toujours formé de deux hémistiches de 7 syllabes chacun, que le premier soit formé de 7 syllabes suivies d'une atone ou non : 7' + 7 ou 7 + 7; jamais 7 + 8<sup>1</sup>.

Le vers de 15 apparaît sans rime intérieure chez Guillaume IX (éd. Jeanroy, n° I; cf. n° II et III) :

7' + 7 Et es tan fers e salvatges que del bailar si defen.  
7 + 7 Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

On trouve aussi ce vers de 15 sans rime intérieure dans quelques pastourelles comme *R. u. P.* II, 69 :

7' + 7 L'autrier quant je chevauchoie desouz l'onbre d'un prael  
7 + 7 Bele, avez vous point d'ami qui vous face biau senblant ?

Quelques autres exemples ont été réunis par Jeanroy, *Origines*, p. 346.

Les vers de forme 7 + 7 sont bien des vers de 15 et non des vers de 14 car, comme l'écrit Jeanroy, *op. cit.*, p. 347 : « si les deux hémistiches étaient égaux<sup>2</sup>, le rythme propre de ce vers serait détruit, et il n'y aurait aucune corrélation entre lui et celui de 11 syllabes auquel il est souvent associé. Nous sommes donc autorisés à conclure que la mesure du vers en question est bien de 15 syllabes<sup>3</sup>. »

Mais très tôt le vers de 15 a dû être scindé en deux vers de 7 comme le dit Jeanroy, *ibid.* p. 347, et c'est ainsi qu'il est employé dans les romances espagnoles et dans la strophe que nous étudions ci-dessous.

Cependant, si nous en croyons le témoignage de la rime ou de l'assonance, le vers de 15 est encore senti comme une unité dans quelques romances comme celle que cite Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, p. 218 :

Abenamar, Abenamar moro de la moreria  
El dia que tu naciste grandes señaes habia  
Estaba la mar en calma la luna estaba crecida  
Moro que en tal signo nace no debe decir mentira.

Il faut cependant remarquer que dans ces vers il diffère légèrement du type français en ce que le second hémistiche est féminin.

<sup>1</sup> On a parfois rapproché le traitement du vers de 15 : 7 + 7 / 7' + 7 de celui du décasyllabe épique 4 + 6 / 4' + 6. Ce rapprochement n'est pas plus valable historiquement (voir p. 117 et p. 146) que synchroniquement : dans le vers de 15, la 8<sup>e</sup> syllabe atone est un levé et compte dans la mesure tandis que dans le décasyllabe, la syllabe atone dite épique est une syllabe superfétatoire semblable à la syllabe féminine qui suit le dernier accent du vers.

<sup>2</sup> Nous dirions plutôt : si la 8<sup>e</sup> syllabe n'était pas sentie inconsciemment, si le 4<sup>e</sup> levé n'était pas un « levé zéro ». Cf. les deux renvois de la note suivante.

<sup>3</sup> Voir nos remarques analogues à propos du vers de 11 de forme 7 + 3, p. 55, et du vers de 13 de forme 7 + 5, p. 61 s.

## CHAPITRE VI

### LA STROPHE DE GUILLAUME IX

L'étude comparative de vers aussi variés que le décasyllabe, l'alexandrin, l'*arte mayor*, les vers de 11 ou de 13, nous a permis de postuler pour chacun d'eux une origine commune et d'écarter ainsi la thèse de Ph. Aug. Becker, *Zeitsch. f. fr. Spr. u. Lit.*, LVI, p. 320 ss., selon laquelle les vers de l'ancien français ont été empruntés, sous une forme plus ou moins adaptée, dans les autres langues romanes.

Par contre, une étude de ce genre appliquée aux formes strophiques ne donne guère de résultat probant, ce qui est naturel, la strophe pouvant se prêter dans une large mesure à des créations individuelles. On n'a donc pas abordé, dans ce travail, l'étude particulière de la strophe.

Il en est pourtant une dont A. Burger a mis en lumière l'intérêt pour l'étude des mètres de rythme descendant, *Bibl. d'Humanisme et Renaissance*, XIII, p. 133-135. En raison de son importance particulière, nous lui consacrons ici un chapitre spécial.

Dans les poésies de Guillaume IX, on voit apparaître trois fois une strophe de structure remarquable : 2 vers de 11 suivis d'un vers de 15; par exemple, n° II, str. 1 (éd. Jeanroy) :

Compaigno non puosc mudar qu'eo no m'effrei  
De novellas qu'ai auzidas e que vei  
Qu'una domna s'es clamada de sos gardadors a mei.

Guillaume IX est le seul troubadour qui ait employé cette strophe sous cette forme (n° I-III de l'éd. Jeanroy). Elle est encore très proche chez Marcabru dont la seule innovation est l'introduction de rimes intérieures, éd. Dejeanne, n° XXIV, str. 1 :

En abriu, s' esclairo · il riu contra · l pascor,  
E per lo bruoill naisso · il fuoill sobre la flor;  
Bellamen, ab solatz gen, e · m conort de fin' Amor.

Tels sont, selon Spanke, *Zur Formenkunst des ältesten Troubadours*, p. 75 s., les seuls exemples de cette strophe. Et en un sens, il a raison :

on ne retrouve pas dans la littérature provençale de strophes en tous points semblables à celles de Guillaume IX et de Marcabru. Cependant, malgré les différences réelles qui existent entre la strophe de Guillaume IX et celles que nous allons citer, il nous semble difficile de ne pas admettre que toutes font partie d'une même tradition<sup>1</sup>.

Ces différences proviennent d'une part du fait que la proportion des vers de 11 et de 15 a été variée et que le vers de 15 n'a pas toujours été placé en fin de strophe, d'autre part, du fait que, souvent, les vers de 11 ont été coupés en deux petits vers, soit 7' et 3, soit 7 et 4, et le vers de 15 en 7 et 7. L'exemple de Marcabru cité ci-dessus montre que la rime intérieure a préparé cette évolution. L'unité du vers de 11 et du vers de 15 rompue, les petits vers ont été diversement agencés.

C'est ainsi que deux pièces de Serveri de Girona sont formées de strophes ayant, comme chez Guillaume IX et Marcabru, deux vers de 11 et un de 15. Mais dans la première (Frank, n° 190, 4), le vers de 15 précède les deux vers de 11 : 7+7-7'+3-7'+3, dans la seconde (Frank, n° 193,5), le premier vers de 11 est entouré par les deux hémistiches du vers de 15 : 7-7+4'-7-7+4'<sup>2</sup>.

Ailleurs, la proportion des vers de 11 et de 15 est la même que chez Guillaume IX, mais la strophe se compose de 4 vers de 11 suivis de 2 de 15, comme dans l'exemple suivant de Blacatz, éd. Soltau, *Zeitsch. f. rom. Phil.*, XXIII, p. 201 ss., n° V, str. 1 (Frank, n° 370,1) :

Seign' en Blacatz, pos per tot vos faila barata  
E si clam' a deu de vos genz hermitana,  
Tant es la riqeza granz q'a vos s'aplata  
Q'anc aiols non sai menet maior ufana.  
Tant vos gerreion guerrer — que ves Alms fuzon l'archer,  
E non a ren e'l charner — on sol aver maint qarter<sup>3</sup>.

La proportion de deux vers de 11 pour un de 15 n'a pas toujours été respectée, on l'a dit ci-dessus. Au lieu de 4 vers de 11 suivis de 2 vers

<sup>1</sup> Ceci dit, il convient de souligner qu'en provençal, cette tradition ne comporte qu'un nombre restreint de textes. Bartsch, *Zeitsch. f. rom. Phil.*, II, p. 199, montre que le vers de 11 était rare en provençal en se basant sur le témoignage de Guillem de Berguedan (P. C. 210, 21; Frank, n° 71) :

Un sirventes nou voill far en rim' estraigna

La strophe est de structure : 11'a 11'a 11'a 3b 7b 7b 7b.

<sup>2</sup> Une pièce de Paulet de Marseille débute comme la strophe de Guillaume IX, éd. Levy, *Revue des langues romanes*, XXI, p. 261-289, n° I, str. 2 :

En senhor dous ab amar — sui tota via  
Que vei lieis cui tenc plus car — que ren que sia  
Per que temen sieus m'apelh — lauzan son gai cors isnelh...

La strophe se termine par 4 vers de 7, un de 4, un de 5 et un de 7.

<sup>3</sup> On trouvera plusieurs pièces de même structure dans Frank, n° 382, 1-4. Par contre, la pièce anonyme P. C. 461, 112 (= Frank, n° 547, 1) est formée de 4 vers de 11' suivis d'un seul vers de 15 (7 + 7). P. C. 229, 2 (= Frank, n° 31) comprend 4 vers de 11 suivis de : 6' 6' 7 6'. Pour P. C. 335, 44, voir Bartsch, *op. cit.*, p. 199 s.

de 15 comme dans la pièce de Blacatz, voici une strophe de Raimon de Tors, P. C. 410, 5 (= Frank, n° 274, 5), citée par Bartsch, *op. cit.*, p. 198, où ne se trouvent que 3 vers de 11 (7 + 4) :

De l'ergueillos Berengier — e de Rigaut  
Q'an mandat a Olivier — e a Vivaut  
Jonchas ab ergueilh sobrier — per plan asaut,  
Farai un mieg sirventes — q' entier non tainh lo'n fezes  
Qar entier non son ill ges — en so q'avian promes<sup>1</sup>.

Nous retrouvons la même strophe<sup>2</sup> dans une pièce d'Uc de Saint-Circ, éd. Jeanroy-Salverda de Grave, n° XXIV, où les deux vers de 15 forment le refrain :

Una danseta voil far — jogan risen  
De ma vida, cui Deus gar — son gentil sen  
A qe · il farai alegrar — son cor dolen  
Ab dous chan — en dansan — voil que s'anes conortan,  
Baratan — e trichan — las domnas e galian.

Dans cet exemple, *Ab dous chan — en dansan* est l'équivalent d'un vers de 7. La syllabe atone qui devait suivre *chan* a été omise et on a à cette place un « levé zéro ». Cf. 7' + 3 / 7 + 4 en face de 7 + 3, p. 55.

On ne peut guère séparer de la tradition strophique dont Guillaume IX est le premier témoin (mélange de vers de 11 et de vers de 15), une autre pièce d'Uc de Saint-Circ, le n° XIX de l'édition Jeanroy-Salverda de Grave, pourvu qu'on se souvienne que le vers de 15 a été coupé en deux vers de 7, procédé que nous retrouverons abondamment par la suite. Chaque strophe est composée de 3 vers de 11, coupés en 7' + 3, entourés chacun par les deux parties de l'ancien vers de 15. Ainsi, dans ces strophes, les vers de 15 (7 + 7) sont aussi nombreux que les vers de 11 (7' + 3) :

Tant es de paubra acoindansa  
E de chaitiva semblansa — lo Maifres  
Lansa c'om clama marques,  
Que qui l ve pert benanansa  
E cobra enui e pesansa — quar non es  
El seu cors neguna res  
Don hom aia esperansa  
Que'n traga nulla alegransa — e sa fes  
Non es ferma ses fermansa.

<sup>1</sup> La strophe de Raimbaut d'Aurenga, P. C. 389, 3, est formée de 3 vers de 11 avec rimes intérieures suivis de 3 vers respectivement de 3, 6 et 8 syllabes. Une telle strophe n'entre donc pas, au sens strict, dans la même tradition que celle de Guillaume IX (mélange de vers de 11 et de 15). P. C. 205, 1 (= Frank, n° 66) et 217, 4c (= Frank, n° 67) sont formées de 3 vers de 11 suivis de : 6' 6' 7 6'.

<sup>2</sup> Une pièce anonyme, P. C. 461, 195 (= Frank, n° 149) a une structure différente, mais la proportion de 3 vers de 11 pour 2 de 15 est la même : 7+3 — 7 — 7+3 — 7 — 7+3 — 7+7.

Quelques pièces ont la même structure: le sirventes entre Peire Guillem de Luzerna et Uc de Saint-Circ, *ibid.*, n° XLII, la pièce de Bertran de Born, *Chazutz sui de mal en pena*, éd. Thomas, p. 125, et celle de Bartolome Zorzi, *Si tot m'estauc en cadena*, n° 4 de l'édition Levy (cf. Frank, n° 135. Leur structure est 7' 7' 3 7 7' 7' 3 7 7' 7' 3 7' et non 7' 7' 3 7 7' 3' 7 7 7' 7' 3 7' comme l'indique Frank)<sup>1</sup>.

Tels sont les types de strophes dont la parenté avec celle de Guillaume IX apparaît plus ou moins nettement. Certes, les troubadours se sont servis dans d'autres combinaisons strophiques de vers de 7, 5, 4 et 3 syllabes, comme on peut s'en rendre compte par le précieux répertoire de Frank. Mais les vers de ces strophes ne se laissent pas ramener à un nombre exact de vers de 11 et de 15; on ne peut, en conséquence, prétendre que ces pièces entrent, au sens strict, dans la même tradition strophique que celles de Guillaume IX<sup>2</sup>.

Cette tradition strophique est beaucoup plus représentée en vieux français qu'en provençal. Les trouvères ont jonglé à l'infini avec les vers de 15, 13, 11, 7, 5, 4 et 3 syllabes. Souvent la strophe de Guillaume IX, plus ou moins modifiée, est reconnaissable. Souvent aussi, les vers de différentes longueurs se suivent de façon arbitraire. On se bornera ici à énumérer les formes les plus transparentes pour montrer l'importance de cette strophe, sans viser à en faire une étude exhaustive.

On trouve presque telle quelle la strophe de Guillaume IX dans Gennrich, *R. V. B.*, n° 255 :

Il ait teil an ceste rue cui j'ain bien,  
Mais priere ke je faice ne vaut riens.  
Se je ne l'ai, qu'en ferai? — Merci, dame, ou je morrai<sup>3</sup>.

Dans cette strophe, le vers de 15 s'est scindé en deux vers de 7 rimant entre eux, alors que chez Guillaume IX le vers de 15 gardait encore son unité.

On trouve le même agencement de vers au début de la pastourelle suivante (Bartsch II, 52) :

<sup>1</sup> Les vers de 15 sont aussi nombreux que les vers de 11 dans une pièce d'Arnaut Daniel, de structure différente, Frank, n° 83, 3 : 7+7 — 7+4 — 7'+7' — 7'+3.

Dans la pièce de Peirol, P. C. 366, 26 (= Frank, n° 302, 13), les deux vers de 11 s'opposent non pas à deux vers de 15, mais à deux vers de 13 (7 + 5') : 7'+4 — 7'+4 — 7+5' — 7+5'. On retrouve le même phénomène en vieux français et en ancien portugais, cf. p. 69 et 79.

<sup>2</sup> Voir par exemple Frank, n° 113a, 467, 495, 14.

<sup>3</sup> *Merci, dame, ou je morrai* est le refrain. Pour que la strophe de Guillaume IX soit reconnaissable, il suffit souvent de ne tenir compte que de la strophe; parfois d'une partie seulement de la strophe. Mais il arrive que le refrain doive être compté, ce qui peut rendre délicate l'interprétation des faits. Cf. p. 69, note 5 et 72, note 1.

Putepoinne chivauchoit a matinet  
A l'ixue de Lowon leis un bouchet  
Vi pastoure ou cuer muguet — et faixoit un chapelet<sup>1</sup>.

Le vers de 11 lui aussi est souvent coupé en deux par la rime, comme dans cette pièce de Tibaut de Champagne, éd. Wallensköld, n° I :

Por conforter ma pesance — faz un son  
Bons ert, se il m'en avance, — car Jason,  
Cil qui conquist la toison — n'ot pas si grief penitance<sup>2</sup>.

Gennrich, dans son recueil *R. V. B.*, fournit plusieurs exemples de strophes semblables à celle de Tibaut de Champagne, n° 242, 244, 272. Voici une strophe tirée du dernier numéro :

Onkes mais n'o oquixon — de chanteir  
Si plaixant; or m'an fait don — sans fauceir  
Amors qui me fait ameir — belle et bone de haut non<sup>3</sup>.

Dans tous les exemples précédents, les deux vers de 11 étaient suivis d'un vers de 15, 7 + 7. Or, dans une pièce du recueil de Wackernagel, *Altfr. Lieder und Leiche*, n° XXXIII, la *coda* de chaque strophe est formée de deux vers de 11 suivis non pas d'un vers de 15, mais d'un vers de 13, 7 + 6. Voici la *coda* de la deuxième strophe :

Por tant seux sa douce amie — ke bien sai  
Ke por rien ke nuls m'en die — n'amerai  
Fors lui dont seux en esmai — quant li plaist se m'ocie.<sup>4</sup>

On constatera par la suite que, dans la tradition strophique qui nous occupe, un vers de 13 tient souvent, en vieux français, la place du vers de 15.

L'analogie des strophes citées jusqu'ici avec celle de Guillaume IX ne peut faire de doute<sup>5</sup>, mais, en vieux français, il existe des variantes beaucoup plus nombreuses qu'en provençal.

<sup>1</sup> Suit un vers de 7 qui rime avec le refrain :

D'amors c'escraït trois mos  
R. Odeli odeli odeli o!  
Dieus! amors m'ont navrei a mort.

<sup>2</sup> Suit le refrain : *E! e! e!* Le vers de 15 (7 + 7') est féminin.

<sup>3</sup> Suit le refrain :

S'an doi bien faire chanson.

<sup>4</sup> Ces vers sont précédés de 4 vers de 7, voir la note suivante.

<sup>5</sup> Bien que, dans la strophe du recueil de Wackernagel, les 4 vers de 7 précédant ceux que nous avons cités puissent être considérés comme deux vers de 15 et donner ainsi la proportion de 3 vers de 15 et 13 pour deux vers de 11 seulement, nous estimons plutôt qu'il s'agit d'une combinaison nouvelle où les 4 vers de 7 équivalent aux *piedi* et la partie de la strophe voisine de celle de Guillaume IX à la *coda*.

Sans changer la proportion de deux vers de 11 pour un de 15, on a varié la strophe du premier troubadour en débutant par le vers de 15, *R. u. P.* II, 61 :

Hui main par un ajornant — chevauchai ma mule anblant  
Trouvai gentil pastorele et avenant  
Entre ses aigniaux aloit joie menant.

Cette strophe se retrouve dans Gennrich, *R. V. B.*, n° 222 avec un refrain de deux vers de forme 6' + 4, n° 229 avec un refrain de deux vers de 7, n° 235 avec un refrain de deux vers de forme 7' + 4, et dans Jeanroy, *Origines*, n° XXIII avec un refrain de deux vers de forme 5' + 4 et 5 + 5<sup>1</sup>.

Une fois que les longs vers de la strophe eurent été coupés en vers de 7 et 4 ou 3, les trouvères ont imaginé toutes sortes d'agencements nouveaux comme dans *R. u. P.* II, 35 :

L'autre jour moi chivachois — si pensoie  
D'amours qui m'ont an prison,  
Et trovai an mi ma voie — gardant proie,  
Marion et Robesson<sup>2</sup>.

Chaque hémistiche de l'ancien vers de 15, 7 + 7, suit un vers de 11 (ce qui rappelle l'ordre 11-11-15)<sup>3</sup>. Cette variante a eu une grande fortune puisque nous la trouvons bien vivante aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, voir ci-dessous, et qu'elle a été reprise par la Pléiade.

Ailleurs, chaque hémistiche du vers de 15 précède un vers de 11 (ce qui rappelle l'ordre 15-11-11), *R. u. P.* I, 66 :

Mout a mon cuer esjoi  
Li louseignols qu'ai oi — qui chantant  
Dit : fier fier, oci, oci,  
Ceus par cui sunt esbahi — fin amant<sup>4</sup>.

Cette strophe eut également du succès aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, voir ci-dessous.

Enfin, il arrive que le long vers soit inséré tout entier entre les deux vers de 11 comme dans *R. u. P.* III, 51 :

L'autrier pastoure seoit; — lonc un buisson,  
Aignials gardoit, si avoit — flaiol pipe et baston:  
En haut dist et si notoit — un novel son<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Voir encore Noac, *Der Strophenausgang...*, p. 22, 40, 1.

<sup>2</sup> La strophe continue sous cette forme : 5' 5' 5' 5' 5' 5'; elle est suivie d'un refrain de 4 vers : 5 6 5 8.

<sup>3</sup> Cf. Noac, *Der Strophenausgang...*, p. 6 et 59 : 7 3 7 7 3 7 7 3 7 7; le dernier vers de 7 est le refrain.

<sup>4</sup> La strophe se termine par 4 vers de 7 et un de 3.

<sup>5</sup> La strophe se termine par 6 vers : 7 6 7 7 7 6.

On retiendra que dans cette pièce de Jocelin de Bruges le long vers est non pas un vers de 15 coupé en 7 + 7, mais un vers de 13 coupé en 7 + 6.

La pièce publiée par Jeanroy, *Origines*, p. 477, est formée de 4 vers de 11 suivis de deux de 15; elle repose sur la même équivoque que celle de Guillaume IX, *Dos cavalhs ai a ma selha*, voir *op. cit.*, p. 52 s.; en voici la dernière strophe :

Jehan, encor li ferai je plus de grace  
Mais qu'il face le cheval venir en place;  
Seur le conte qui sevent tel mestier trace  
Et seur Male Grape en soit, que qu'il en face;  
S'a droit le vuellent jugier — je m'i vodrai apoier;  
Mes por Dieu qu'il ne porchacent — qu'il le vuellent essayer.

Tous les exemples examinés jusqu'ici ont conservé, malgré leur grande diversité, la proportion de deux vers de 11 pour un de 15 ou de 13<sup>1</sup>. Mais cette proportion elle-même, comme en provençal, a été modifiée.

Il existe en provençal quelques exemples de strophes formées de 3 vers de 11 suivis de deux de 15, voir ci-dessus p. 67. Tel est le schème, si on tient compte du refrain, d'une pièce éditée par Gennrich, *R. V. B.*, n° 310, str. 2 :

Li lous prist pès a l'agniel dous debonnaire,  
Ce fu Judas, li trahitres deputaire,  
Qui au[s] Juifs le bailla pour tel affaire.  
Honni soient tuit li lou de tel repaire — outrèment!  
R. Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Le vers de 15 de cette strophe est de structure particulière : au lieu d'être de forme 7 + 7, il est constitué d'un vers de 11 et d'un petit vers de 4, structure qu'on retrouve dans une *cantiga de amigo*, voir p. 79.

Il existe aussi des strophes où un seul vers de 15 s'oppose à 4 vers de 11. Ainsi, une pièce de Morisse de Créon, éditée par Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers*, 1891, p. 52 :

A l'entrant del dolz termine — del tans novel<sup>2</sup>,  
Que naist la flors en l'espine — et cil oisel  
Chantent parmi la gaudine — seri et bel,  
Dont me rasaut amors fine — d'un tres dolz mal,  
Car je ne pens a rien al — fors la ou mes cuers s'acline.

De même, une pièce de Gautier de Soignies, éditée par Spanke, *Volkstümliches in der altfranz. Lyrik, Zeitsch. f. rom. Phil.* LIII, p. 275,

<sup>1</sup> Avec cette réserve que plusieurs des exemples cités ne représentent qu'une partie de la strophe.

<sup>2</sup> Le fait qu'après le vers de 7 féminin on ait toujours 4 syllabes, même sans élision, indique que pour le poète il s'agit de deux vers distincts et non d'une rime intérieure.

où le vers de 15, situé entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> vers de 11, est de même structure (11 + 4) que celui de la pièce éditée par Gennrich dont on vient de citer une strophe :

Tres or veul ma retrowange defenir;  
Gontier pri moult k'il la chant et faice oir  
Ou pascor quant on vairait lou bruel florir  
Chevelier la chanteront por esbaudir: — or aim ma vie,  
Car del tout m'ait afeit ma douce amie.

Souvent enfin, les vers de 15 ou de 13 sont aussi nombreux que les vers de 11 :

Deux vers de 11 (7 + 4) suivis de deux vers de 13, 7' + 5 / 7 + 6,  
*R. u. P.* II, 100 (cf. III, 10):

De la vile issoit pensant — par un matin  
Maros, si voit la devant — passer Robin;  
A sa vois qu'ele ot doucete — li dist en chantant  
Alez moi contratendant — je sui vostre amiete.

Deux vers de 15 suivis de deux de 11, Gennrich, *R. V. B.*, n° 210 (cf. n° 199):

Elle est de tous biens garnie — et s'ait si tres grant biauteit  
Ke me[s] cuers a li s'otrie — por faire sa volenteit,  
Des ke m'acointai de li — certainement  
Ne reposai ne dormi — tant l'ain forment <sup>1</sup>.

Voici enfin une pièce de Conon de Béthune, éd. Wallensköld, n° VII, formée de trois vers de 11 et de trois de 15. Chaque vers de 11 est entouré des deux hémistiches du vers de 15, disposition qu'on a rencontrée en provençal chez Uc de Saint-Circ, voir p. 67 :

Belle doce Dame chiere,  
Vostre grans beautés entiere — m'a si sospris <sup>2</sup>  
Ke, se iere em Paradis,  
Si revenroie je arriere,  
Por convent ke ma priere — m'eüst la mis <sup>2</sup>  
La ou fuisse vostre amis  
Ne vers moi ne fuissies fiere,  
Car ainc ens nule maniere — ne forfis  
Par coi fuissies ma guerriere.

Nous n'avons tenu compte dans cette rapide revue que des strophes où la proportion des vers de 11 ne dépassait pas 4 pour un vers de 15 ou de 13 et où elle n'était pas inférieure à un vers de 11 pour un de 15

<sup>1</sup> Le refrain est de deux vers de 11, de sorte qu'on pourrait aussi bien considérer que la proportion de deux vers de 11 pour un de 15 est respectée. Même remarque pour le n° 199.

<sup>2</sup> Texte des manuscrits. L'éditeur a corrigé : *m'a si pris* et *m'eüst mis* pour obtenir un vers de 11 ordinaire; voir la note 2 de la p. 71.

ou de 13. Certes, si on avait tenu compte de toutes les pièces où sont assemblés vers de 11, 7 + 4 ou 3, et vers de 15, 7 + 7, ou de 13, 7 + 6 ou 5, la liste aurait été beaucoup plus longue, mais cela n'aurait guère présenté d'intérêt pour notre objet. Des faits ainsi rassemblés, il résulte que la « strophe de Guillaume IX » est beaucoup plus variée et vivante en vieux français qu'en provençal.

Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, cette strophe s'est quelque peu modifiée. Voici un bref aperçu des formes qu'elle prend chez Guillaume de Machaut (*Poésies lyriques* éditées par W. Chichmaref):

1. deux vers de 11 (7 + 3) pour un de 15 (7 + 7) ou de 13 (7 + 5).  
7'—7'+3'—7'—7'+3', p. 520; 3'+3'—7'+3—3'+3'—7'+3, p. 316,  
cf. ci-dessus, p. 70.

7+3—7—7+3—7—7+3—7—7+3—7, p. 161 et 410, cf. ci-dessus, p. 70.  
7+3—7+3—7+5—7+3—7+3—7+5, p. 335.

2. 3 vers de 11 pour 2 de 15.  
7+3—7—7+3—7+3—7—7+7, p. 374.

3. 3 vers de 11 pour un de 15.  
7+4—7+4—7+4—7+7, p. 220, cf. ci-dessous, p. 77.

4. 4 vers de 11 pour un de 15.  
7'+3—7'+3—7'+7'—7'+3—7'+3, p. 354, 363, 426, 452.  
7'+3'—7'+3'—7'—7'+3'—7'+3'—7', p. 477 <sup>1</sup>.

5. un vers de 11 pour un de 15 ou 13.  
7a+7a—7a+3b 7b+7b—7b+3c..., p. 487.  
7'+7'—7'+3—7'+7'—7'+3, p. 295, cf. p. 460.  
7'+3'—7'+5—7'+3'—7'+5, p. 330, 336.  
7'+3'—7'+7—7'+3'—7'+7, p. 332, 345, 351, etc.

Pour le XV<sup>e</sup> siècle, on trouve la liste des formes strophiques alors en usage dans le livre de H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle*. Voici, d'après cet ouvrage, les faits qui intéressent la tradition strophique étudiée ici :

#### Rapport 2/1

2/1: 7+3—7—7+3—7, p. 112, 194, cf. ci-dessus, p. 70.  
7—7+4—7—7+4, p. 168, 194, cf. ci-dessus, p. 70.  
7—7+4—7+4—7, p. 194.

4/2: 7+3—7—7+3—7—7+3—7—7+3—7, p. 109, 112, etc.  
7—7+3—7—7+3—7—7+3—7—7+3, p. 112.

<sup>1</sup> Voir aussi p. 608, 622, 625, etc.

- 6/3: (7+3-7-7+3-7-7+3-7)×2, p. 152.  
 (7+3-7-7+3-7+3-7+7)×2, p. 152.  
 7+3-7+3-7+3-7+3-7+7-7-7+3-7+7-7-7+3, p. 155.
- 8/4: (7-7+3-7+3-7)×4, p. 122.  
 (7+7-7+4-7-7+4-7+4-7-7+4)×2, p. 125.  
 (7+7-7+4-7+4-7+4-7+7-7+4)×2, p. 160.  
 (7-7+3)×6+7+7-7+3-7+3, p. 127.

*Rapport 4/1*

- 4/1: 7-7+4-7-7+4-7+4-7+4, p. 136.
- 8/2: (7+3-7+3-7-7+3-7+3-7)×2, p. 131.  
 (7+4-7+4-7+7-7+4-7+4)×2, p. 140.

*Rapport 1/1*

- 1/1: 7a-7a+3a-7b 7b-7b+3b-7c..., p. 87.
- 2/2: 7-7+3-7+7-7+3-7, p. 96.  
 7+3-3+3+7-7+3-7+7, p. 153.  
 7+7-7+4-7+7-7+4, p. 172.
- 3/3: 7+7-7+3-7+7-7+3-7-7+3-7, p. 89, 126.  
 (7-7+3-7)×3, p. 97, 99.  
 7-7+3-7-7+3-7-7+3-7-7+7, p. 125.  
 7+7-7-7+3-7-7+3-7+3-7+7, p. 126.
- 4/4: (7-7+3-7)×4, p. 224; (7-3+3+4-7)×4, p. 132.

*Rapport 8/3*

- (7+3-7-7+3-7-7+3-7+3-7)×2, p. 158.  
 (7-7+4-7-7+4-7-7+4-7+4)×2, p. 158.

*Rapport 8/6*

- (7+3-7+7-7+3-7-7+3-7-7+3-7+7)×2, p. 149.

*Rapport 8/7*

- (7+3-7+7-7+3-7+7-7+3-7+7-7+3-7)×2, p. 138.

*Rapport 7/2*

- 7+3-7+3-7-7+3-7-7+3-7+3-7-7+3-7+3-7, p. 155.

*Rapport 7/3*

- 7+3-7+3-7+3-7+3-7+7-7+3-7-7+3-7+3-7-7+7,  
 p. 140.

*Rapport 6/5*

- (7+3-7+7-7+3-7-7+3-7+7)×2, p. 160.

*Rapport 3/2*

- 7+3-3+3-7+3-3+3-7+3-3+3+7, p. 162; 7+3-7-7+3-7-7+3-7+7, p. 176.

*Rapport 4/3*

- 7+3-7-7+3-7-7+3-7-7+3-7-7+7, p. 149.  
 7+3-7-7+3-7-7+7-7+3-7-7+3-7, p. 149<sup>1</sup>.

Nous n'avons pas tenu compte des rapports 5/4½, 3/2½, etc. En principe, nous n'avons retenu que les strophes où la proportion des vers de 11 et des vers de 15 est comprise entre 4/1 et 1/1.

La strophe de Guillaume IX, 2 vers de 11 suivis d'un vers de 15, qui se retrouve telle quelle<sup>2</sup> en vieux français, n'est pas attestée sous cette forme, à notre connaissance, en espagnol. Une des formes de cette strophe la plus répandue en castillan, au XV<sup>e</sup> siècle, est la suivante, tome I, p. 184, du *Cancionero castellano del siglo XV* édité par Foulché-Delbosc; elle est de Juan de Mena :

Sepa el segundo gentio  
 Y juuenil baronia — mi pesar,  
 Porque viendo el dano mio,  
 Desespere quien confia — en esperar.

Cette variante<sup>3</sup> de la strophe de Guillaume IX, où les deux hémistiches du vers de 15 entourent le premier vers de 11, se retrouve dans le

<sup>1</sup> Voici quelques strophes où le nombre des vers de 15 est un peu plus élevé que celui des vers de 11 :

*Rapport 5/6*

- 7-7+3-7-7+7-7+3-7+7-7+3-7+7-7+3-7+7-7+3-7, p. 160.

*Rapport 2/3*

- 7+7-7-7+4-7-7+7-7+4, p. 175.

*Rapport 4/6*

- (7-7+3-7+5-7-7+3-7+5) × 2, p. 132.

<sup>2</sup> Si on fait abstraction de la rime intérieure.

<sup>3</sup> En espagnol, elle est déjà attestée dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, dans le *Libro de buen amor* de Jean Ruiz, par la pièce intitulée *Gozos de Santa Maria*, éd. Cejador y Franca, I, p. 20. Le texte est peu sûr comme c'est le cas, en général, pour l'œuvre de Juan Ruiz. La strophe 1 est corrompue, voir l'édition diplomatique de Ducamin. En voici la strophe 2 :

Dezir t'he tu alegría  
 Rrogándote todavía — yo pecador  
 Que á la grand culpa mía  
 Non pares mientes, María, — más al loor.

Il semble que les 6 premières strophes sont de ce type. Les 4 suivantes semblent être de schème : 8 8 4 8 8 4 et 8 8 3' 8 8 3'. La dernière est peut-être de même schème que les 6 premières.

Avant Juan Ruiz nous n'avons presque rien conservé de la lyrique espagnole, voir Morel-Fatio, *Textes castillans inédits*, Rom. XVI, p. 364. Seuls ont été conservés quelques menus fragments dont la métrique, très irrégulière, a, de toute évidence, été altérée par les copistes.

même ouvrage, au tome II, p. 472, 653, 692. Elle est attestée en vieux français, surtout au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle.

Ailleurs, Juan de Mena a employé cette strophe en la doublant, *ibid.*, I, p. 204 ss. :

El fuego mas engañoso  
Con la noche tenebrosa — ya luchaua,  
Y la vida sin reposo  
Con la fuerça mas forçosa — guerreaua;  
Al tiempo que mis deseos  
De nueua llama quemados, — porfiando  
Tomaron tristes correos,  
Ymagen de los pasados, — bien amando.

De même, *ibid.*, I, p. 237; II, p. 228, 235, 241, 245, 248 ss., 455, etc.

Une strophe comme la suivante où les deux hémistiches du vers de 15 entourent le second vers de 11 est bien connue en vieux français; elle est de Nicolas Nuñez, *ibid.*, II, p. 485 :

O Virgen que a Dios paristes — y nos distes  
A todos tan gran victoria!  
Torne alegre de triste — pues podiste  
Tornar nuestra pena gloria<sup>1</sup>.

Les poètes espagnols ont eu l'idée de combiner une strophe de ce type avec une strophe du type de la première pièce citée ci-dessus de Mena et ont obtenu ainsi une strophe qui leur est propre. En voici un exemple de Jorge Manrique, *ibid.*, II, p. 242 s. :

En vna llaga mortal — desigual  
Questa enel siniestro lado,  
Conocerdes luego qual — es el leal  
Seruidor y enamorado,  
Por quanto vos la hezistes  
A mi, despues de vencido — enla vencida  
Que vos, senora, vencistes,  
Quando yo quede perdido — y vos querida.

Enfin, toujours avec la proportion de 2 vers de 11 pour un de 15, on a parfois entouré les 2 vers de 11 avec les 2 hémistiches du vers de 15, *ibid.*, I, p. 568, pièce de Santillane :

El triste que se despide  
De plazer e de folgura — se despide;  
Pues que su triste ventura — lo despide  
De vos, linda criatura.

Mais en Espagne comme en France on a varié la proportion de 2 vers de 11 pour un de 15.

<sup>1</sup> 7+3-7-7+3-7-3+3+3-7-3+3+3-7, *ibid.*, II, 324.

On a remarqué en provençal et en vieux français une strophe de 3 vers de 11 suivis de 2 de 15. Cette strophe se retrouve aussi en espagnol; non pas telle quelle dans les œuvres des poètes du XV<sup>e</sup> siècle qu'a réunis Foulché-Delbosc dans son *Cancionero*. En voici un exemple plus tardif de Gomez Texada de los Reyes, *Bibl. aut. esp.* XXXV, n° 548 :

Con qué luz á Dios veré? — Con luz de fe  
Quien me dará confianza? — La esperanza  
Quien me asegura favor? — El amor.  
Entraré ya sin temor — a gozar el bien perfeto  
Pues solo Dios es objeto — de fe, esperanza y amor.

Par contre, on rencontre au XV<sup>e</sup> siècle beaucoup de variantes de cette strophe, propres au castillan : 7+4-7-7+4-7-7+7-7+3, *Cancionero*, I, 563; 7+7-7+3-7+3-7-7+3-7, II, p. 283; 7+7-7+7-7+3-7+3-7+3, II, p. 286.

Une autre variante, 3 vers de 11 suivis d'un vers de 15, employée par Alvares Gato, *Cancionero*, I, p. 242, rappelle la structure d'une pièce de Machaut, voir ci-dessus, p. 73 :

No me culpes en que parto — de tu parte,  
Que tu obra me desparte — sy maparto;  
Que a los que me dieren culpa — en que party,  
Y dare en razon de my — que tu culpa me desculpa.

On trouve aussi chez Gomez Manrique, *ibid.*, II, p. 10, une strophe formée de 4 vers de 11 pour un de 15; la strophe de Guillaume de Machaut, citée p. 73, 4, est de structure voisine :

Nunca esta noche dormi — contemplando  
En el dolor muy estremo  
Que sufro, triste de mi, — bien amando  
A quien de tal guisa temo,  
Que con mi daño me plaze, — por saber  
Que de todo mi plazer — le desplaze.

On trouve des variantes de cette strophe chez Diego del Castillo, II, p. 226 s. : 7'+3-7'-7'+3'-7'+3'-7'-7'+3' et chez Soria, II, p. 256 : 7+3-7+7-7+3-7+3-7+3.

Enfin, en espagnol comme en provençal, existe la proportion de un vers de 11 pour un de 15 : 2 vers de 15 s'opposent à 2 vers de 11, *ibid.*, I, p. 194 :

Cuydar me haze cuydado — lo que cuydar no deuria,  
Y cuydando en lo passado — por mi no passa alegria;  
Mas, como sera creydo — mi tormento  
De quien nunca ouo sentido — lo que siento?

Ailleurs, II, p. 662, les vers de 15 et de 11 se suivent alternativement : (7+7-7+3-7+7-7+3)×2.

Il convient de rapprocher des poètes castillans du XV<sup>e</sup> siècle les poètes portugais que Garcia de Resende a réunis dans son *Cancioneiro Geral* de 1516, édité par E. H. von Kausler : la langue castillane s'était répandue au Portugal à cette époque et 41 poètes du recueil de Resende se servent du castillan comme l'indique Fitzmaurice-Kelly, *Litt. esp.*<sup>2</sup>, p. 183. Il y a bien quelques variantes dans le détail :

Pour les strophes formées de 3 vers de 11 et de un de 15, l'espagnol avait le schème : 7'+3'-7'+3'-7'+4-7+7'; le portugais commence par le vers de 15, *op. cit.*, II, p. 326 (cf. II, p. 200 ss.) : 7'+7'-7'+3'-7'+3'-7'+3'. Pour la strophe de 4 vers de 11 et 1 de 15, le portugais a un schème un peu différent du castillan : *op. cit.*, I, p. 263 : 7'+4'-7'+3'-7'-7'+3'-7'+3'-7'.

Mais en gros, les faits sont semblables. Que l'espagnol et le portugais soient très proches au point de vue métrique n'est pas pour surprendre à une époque où presque tous les poètes portugais étaient bilingues et où le castillan s'était conquis le premier rang dans la péninsule.

Il en va bien autrement lorsqu'on examine la première lyrique portugaise qui s'exprime en galicien et fleurit près de deux siècles auparavant.

La strophe de Guillaume IX ne s'y retrouve pas telle quelle mais dans une variante assez proche qui, sauf erreur, ne se retrouve qu'en vieux français. Il s'agit d'une pièce de Garcia de Guilhade (XIII<sup>e</sup> siècle), éditée par Nobiling, *Rom. Forsch.*, XXV, p. 641 ss., n° 49, où le vers de 15 ouvre au lieu de terminer la strophe :

Un cavalo non comeu — a sex meses nen s'ergeu;  
Mays proug' a Deus que choveu — creceu a erva  
E per cabo s'i paceu — e ja se leva<sup>1</sup>.

Il existe parmi les *Cantigas de Santa Maria* une strophe analogue à celle du recueil de Gennrich citée p. 72 : deux vers de 15 (7'+7), deux vers de 11 suivis d'un refrain de deux vers de 11 (7 + 4) :

E poren dizer vos quero — entr' estes miragres seus  
Outro mui grand' e mui fero — que esta Madre de Deus  
Fez, que non poden contradizer iudeus  
Nen ereges, pero quieran dizer al<sup>2</sup>.  
R. A Uírgen nos da saíd — e tolle mal;  
Tant' a en si gran uertud — esperital.

Si on ne tient pas compte du refrain, cette strophe est formée de deux vers de 15 suivis de deux de 11. C'est cette proportion de un seul vers de 11 pour un de 15 qui se rencontre uniquement, à part l'exemple de Garcia

<sup>1</sup> Le manuscrit a : *e creceu a erva* que Nobiling corrige d'après la strophe 3, dont le texte est : *creceu a erva*.

<sup>2</sup> Les deux vers correspondants de la pièce éditée par Gennrich ont une rime intérieure. D'autre part, ils sont de forme 7 + 4 alors que le premier vers de 11 cité ici est de forme 4' + 6.

de Guilhade cité ci-dessus, dans les variantes de la strophe de Guillaume IX qui ont subsisté dans cette ancienne lyrique portugaise.

En voici un exemple, le n° 131 du manuscrit du Vatican, dont le schème est attesté aussi bien en provençal qu'en vieux français :

Senhor, poys me non queredes  
Fazer ben, nen o teedes — per guysado,  
Deus seja por en loado;  
Mays poys vos mui ben sabelos  
O torto que mi fazedes, — gram pecado  
Avedes de mi coyado.

Bien plus intéressante est la poésie de Pedr' Annes Solaz, Nunes, *Cantigas d'amigo*, n° CCXXXVI (*Vat.* 415) :

Eu velida non dormia — lelia<sup>1</sup> doura  
E meu amigo venia — edoi lelia doura.

Le ton de chanson populaire que dégage cette strophe en raison de ses 2 hémistiches *lelia doura* et *edoi lelia doura*, repris à chaque strophe, est encore plus net dans celle-ci :

Leli, leli, par Deus leli — lelia doura  
Ben sei eu que[n] non diz leli — edoi lelia doura!

où *leli* est repris comme leitmotiv dans toute la strophe. Il convient de remarquer la forme du long vers : elle prouve que ce n'est pas en provençal et en vieux français seulement que le vers de 13 est considéré comme l'équivalent du vers de 15 dans la strophe qui nous occupe.

Voici un dernier exemple du clerc Ayra Nunes, éd. Monaci, n° III :

Baylemos nos ja todas tres ay amigas<sup>2</sup>  
So aquestas avelaneyras floridas;  
E que for velida como nos velidas — se amigo amar  
So aquestas avelaneyras floridas — verra baylar.

Certes, la strophe formée de deux vers de 11 suivis de deux de 15 existe en vieux français, voir p. 72; le vers de 15 de forme 7+7 remplacé par un vers de 11 suivi d'un vers de 4 s'y trouve aussi dans une pièce,

<sup>1</sup> *Lelia*, sans doute, doit être prononcé en deux syllabes, de sorte que le schème est : 7' + 3' et 7' + 5'. Dans le cas contraire, le premier vers serait de forme 7' + 4', forme que peut prendre le vers de 11; le second : 7(1) + 6' avec élision à l'hémistiche.

<sup>2</sup> Le manuscrit du Vatican a :

Baylemos nos ia todas *is* ay amigas

Monaci lit *is* : *todas* et supprime *nos* pour rétablir le rythme. On préfère, avec Nunes, *Cantigas d'amigo*, n° CCLVIII, lire *is* : *tres*.

voir p. 71<sup>1</sup>. Mais si Ayra Nunes ne faisait qu'imiter une strophe de France, comment expliquer qu'il ait conservé la technique très libre du vers de 11 gallégo-portugais au lieu d'imiter le vers de 11 français de forme 7' + 3/7 + 4? On a l'impression qu'on se trouve ici devant une pièce qui, techniquement, ne doit rien à l'étranger. Pour l'interprétation littéraire et sur une version quelque peu différente de cette chanson de danse due à Juan Zoro, on consultera une belle page de Menéndez Pidal, *La primitiva poesia lirica spagnuola dans Poesia araba e poesia europea* (traduction de Ruggiero), p. 69.

Parvenus au terme de cette revue, il nous faut maintenant répondre à cette question : d'où provient cette strophe formée le plus souvent de 2 vers de 11 pour un de 15, comme elle apparaît pour la première fois chez Guillaume IX, mais où la proportion des deux types de vers peut varier?

Il semblera sans doute acquis après cette étude qu'il faut abandonner l'opinion de Spanke, selon laquelle la strophe employée trois fois par Guillaume IX et reprise une fois par Marcabru ne se retrouve pas ailleurs, puisqu'elle existe sous la même forme en vieux français. D'autre part, les faits donnent l'impression que Guillaume IX n'a pas inventé cette strophe, mais est le premier poète à s'être inspiré d'une tradition qui devait être populaire à son époque. Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, que ce soit en provençal, en vieux français ou en gallégo-portugais, nous rencontrons la strophe en question dans des poèmes imitant la poésie populaire tels que pastourelles, chansons de danse, sirventès. Elle est à peu près totalement exclue du genre noble, la chanson d'amour<sup>2</sup>.

On ne voit pas comment rendre compte de la variation de un à 4 vers de 11 pour un ou 2 de 15 et des différences de détail dans la disposition des vers qui ont été soulignées au cours de l'exposé, sans l'hypothèse d'un recours de Guillaume IX à la poésie populaire de son temps.

On est donc amené, par l'examen des seuls faits romans, à deux tentatives d'explication tout aussi valables l'une que l'autre *a priori* : ou

<sup>1</sup> Le schème de cette pièce est différent : 3 vers de 11 suivis d'un de 15 (de forme 11 + 4), plus un refrain d'un vers de 15 (11 + 4).

<sup>2</sup> En vieux français, Conon de Béthune et Tibaut de Champagne font exception chacun avec une de leurs chansons, citées p. 72 et p. 69. En provençal cette strophe n'est jamais employée dans une chanson. Après Guillaume IX et Marcabru, notre strophe ne se rencontre plus jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle (trois exemples : Guillem de S. Leidier, Arnaut Daniel, Bertran de Born) et au XIII<sup>e</sup> siècle, sous une forme différente et dans des sirventès, tensons et danses. Or, d'après Jeanroy, *Poés. lyr.* II, p. 177, le sirventès et la tenson sont, par rapport à la chanson, « réputés d'un rang bien inférieur. Mais si l'on considère leur nature et la date probable de leur naissance, il paraîtra au contraire vraisemblable qu'ils lui sont antérieurs et ont, plus ou moins longtemps, vécu d'une vie indépendante. » Et, vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, *ibid.*, p. 67, « comme à toutes les époques de stérilité poétique, on s'engoua du passé; de véritables antiquaires s'ingénierent à faire revivre des formes surannées. »

Ces faits s'accordent bien avec l'hypothèse que Guillaume IX emprunta sa strophe à la poésie populaire de son temps.

bien il existait dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle une lyrique provençale populaire où se retrouvaient toutes les formes strophiques que nous avons rencontrées dans les différentes langues romanes; du provençal, qui n'en aurait retenu lui-même que quelques unes, elles auraient été imitées sur tout le domaine roman — c'est à cette hypothèse que l'on se rangerait si on appliquait ici la méthode que Jeanroy a si magistralement employée dans ses *Origines* —, ou bien notre strophe était populaire bien avant Guillaume IX dans toute la Romania et elle se serait développée parallèlement dans chaque langue : il s'en suivrait que le point de départ commun devrait être cherché en bas-latin.

Quoiqu'il en soit, on ne pourra plus retenir l'idée de Spanke, *Beziehungen*, p. 19, que Guillaume IX a pris pour modèle une strophe latine contenue dans un manuscrit de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, de saint Martial de Limoges :

Promat chorus hodie — o contio  
Canticum letitie — o contio  
Psallite o contio — psallat cum tripudio

« C'est visiblement sur le modèle d'une chanson populaire qu'a été composée » cette strophe latine « comme le montre la cadence masculine de tous les hémistiches prononcés à la française » et la rime intérieure que Guillaume IX n'a employée dans aucune des trois chansons écrites dans cette forme (voir A. Burger, *De Virgile à Guillaume IX*, p. 135).

## SECONDE PARTIE

*Des vers latins aux principaux vers des langues romanes*

### PREMIÈRE SECTION

#### PASSAGE DU VERS QUANTITATIF AU VERS ACCENTUEL

Il y a trois quarts de siècle environ, L. Gautier constatait dans ses *Epopées françaises*<sup>2</sup>, I, p. 281 s., que « La « versification » française est d'origine latine : cette proposition est depuis longtemps passée à l'état d'axiome. Mais c'est peut-être, dans cet ordre d'idée, le seul point sur lequel les érudits soient véritablement d'accord. »

C'est surtout après la fameuse *Lettre à M. Léon Gautier sur la Versification latine rythmique* (1866), dans laquelle G. Paris avait insisté sur le rôle de l'accent dans le vers roman, que s'est imposée l'opinion que les accents, en se chargeant d'intensité et en devenant les sommets rythmiques du vers accentuel, n'ont pu que coïncider avec les anciens posés. Cette explication la plus répandue du passage du vers quantitatif au vers accentuel a été formulée de la manière suivante par L. Havet dans son *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, p. 232 s. : « Désormais ce furent les syllabes fortes fixes que le poète dut amener sous les temps marqués, et ces syllabes fortes fixes ne furent autres que les syllabes « accentuées ».

« Le principe de la versification nouvelle fut donc la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots, coïncidence qui, aux siècles classiques, n'avait été ni recherchée ni évitée par aucun poète<sup>1</sup>. »

Cette opinion s'est imposée à tel point que W. Meyer a pu écrire dans son célèbre article *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung* (*Ges. Abh.* II, p. 109) : « Wenn in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit allmählich die Aussprache so verdarb, dass die Quantität der Silben nicht mehr beachtet wurde und der Accent allein regierte, so mussten die Wortaccente die Stelle der Versaccente einnehmen », tout en constatant, en parfait connaisseur de la poésie latine du haut moyen âge qu'il était, que « das ist in keiner Hinsicht geschehen<sup>2</sup>. »

<sup>1</sup> Il remarquait d'ailleurs que cette coïncidence n'était pas constante dans les rythmi anciens, p. 233 et 237.

<sup>2</sup> C'est cette dernière constatation qui l'a conduit à rechercher dans l'hymnologie syrienne l'origine de la poésie latine accentuelle, opinion aujourd'hui justement abandonnée, cf. Mlle Serretta, *Endecasillabi crescenti...*, p. 11 ss.

Nous croyons fausse l'idée que les accents intensifs devaient tomber régulièrement sur les posés dans le vers accentuel issu par évolution naturelle de l'ancien vers quantitatif. Mais nous préférons, au lieu de nous livrer à une discussion théorique, examiner d'aussi près que possible un cas précis qui nous permettra de définir notre opinion sur le problème. Nous choisissons celui du tétramètre iambique, qui depuis Ambroise fut souvent considéré comme un couple de dimètres iamniques, parce que c'est dans le cas de ce vers que nous possédons le plus riche matériel tant quantitatif qu'accentuel et, ce qui est de la plus haute importance, le plus riche matériel dont nous puissions fixer la chronologie avec assez de sûreté.

Ambroise est le premier à avoir composé des hymnes en dimètres iamniques quantitatifs. Il ne s'est permis que de très rares licences. Mais quel était dans ses vers, que beaucoup considèrent comme artificiels, le rapport de l'accent et du posé ? En recherchait-il la coïncidence ? Ses hymnes sont-elles basées sur l'alternance des toniques et des atones comme l'estime Gastoué, cité par Lote, *Histoire du Vers français*, I, p. 25 ?

On peut considérer Ambroise comme l'auteur des quatorze hymnes édités par Dreves dans ses *Analecta hymnica*, tome 50, et réédités en 1910 et 1938 par Lietzmann dans sa *Lateinische altkirchliche Poesie*<sup>1</sup>. Chacune de ces hymnes compte huit strophes de quatre dimètres iamniques. En les scandant d'après l'accent, nous obtenons une grande variété de types<sup>2</sup> :

1. s s s s s s s s Aeternae rerum conditor	124 vers, dont 10 contenant une élision (15 vers d'accentuation ambiguë; cf. note).
2. s s s s s s s s Noctis profundae peruigil	96 vers; 2 élisions (2 vers d'accentuation ambiguë).
3. s s s s s s s s Hoc omnis errorum chorus	73 vers; 6 élisions et 2 choriambes dans la seconde dipodie (5 vers d'accentuation ambiguë).
4. s s s s s s s s Soluti polum caligine	31 vers (3 vers d'accentuation ambiguë).

<sup>1</sup> Cf. Schanz, *Römische Literaturgeschichte*, IV<sup>2</sup>, p. 230-233.

<sup>2</sup> On ne comptera pas dans la liste suivante les 20 vers ayant plus de 8 syllabes, c'est-à-dire, contenant une monnaie de longue. On n'indiquera qu'un exemple sous chaque titre, sans tenir compte de la forme respective des mots, mais seulement de la place de l'accent : à côté de *Aeternae rerum conditor*, on a : *Nocturna lux uiuantibus* ou : *A nocte noctem segregans*; du point de vue de l'accent, le type est le même. Nous donnons entre parenthèses, lorsqu'il y a lieu, le nombre des vers dont l'accentuation est ambiguë, mais que nous avons fait figurer au total de telle ou telle catégorie. Il s'agit de vers comme : *Hic, hic ferite, ut profluo* ou : *Exsultat in his filius*, etc. : le premier figure sous le n° 1., le second sous le n° 5., bien que notre façon de les accentuer ne soit pas hors de doute. Les posés sont notés par des lettres grasses, les accents grammaticaux, par un accent aigu.

5. s s s s s s s s 18 vers (2 vers d'accentuation ambiguë).  
Vt alleues fastidium
6. s s s s s s s s 14 vers; 2 choriambes dans la première dipodie (un vers d'accentuation ambiguë).  
Et somnolentes increpat
7. s s s s s s s s 14 vers.  
Christusque noster sit cibus
8. s s s s s s s s 14 vers.  
Matri loquebatur magis
9. s s s s s s s s 12 vers; 4 élisions (2 vers d'accentuation ambiguë).  
Talis decet partus Deum
10. s s s s s s s s 9 vers.  
Noctem diemque qui regis
11. s s s s s s s s 5 vers; une élision (un vers d'accentuation ambiguë).  
Et temporum das tempora
12. s s s s s s s s 4 vers (un vers d'accentuation ambiguë).  
Te nostra uox primum sonet
13. s s s s s s s s 2 vers.  
Gallo canente spes redit

Les types suivants ne sont représentés que par un vers :

14. s s s s s s s s  
Sed non latebat fons sacer
15. s s s s s s s s  
Lux lucis et fons luminis
16. s s s s s s s s  
Et uerbum erat apud Deum
17. s s s s s s s s  
Multiplicabatur magis
18. s s s s s s s s  
Pax uita lumen ueritas
19. s s s s s s s s  
Pudor sit ut diluculum
20. s s s s s s s s  
Resurgat ut uita omnium
21. s s s s s s s s  
Et nox fide relucoat
22. s s s s s s s s  
Appare Ephrem coram excita (ou : Ephrém)

23. s s s s s s s s  
Electionis uas sacrae
24. s s s s s s s s  
Solo hospites Mauri genus
25. s s s s s s s s  
Hamum sibi mors deuoret

Que doit-on conclure de cette statistique? Nous constatons qu'il y a beaucoup de vers où l'accent coïncide avec le posé : n° 1 (124 vers); d'autres où le diamètre iambique n'a que deux accents qui tous deux coïncident avec un posé : n° 5 (18 vers) et n° 6 (14 vers), soit plus du tiers (156 vers sur 428); et que, de plus, dans les 96 vers du n° 2, la coïncidence entre accents et posés est constante sauf au premier pied où l'accent frappe la première syllabe au lieu de la seconde. On peut dans ces conditions se demander si Ambroise observait ou non la coïncidence entre accent et posé.

Il faut tout d'abord établir si cette coïncidence était voulue par Ambroise ou si elle était amenée naturellement par le schème du dimètre iambique. Or, c'est bien cette deuxième proposition qui se vérifie et il en résulte que les 156 vers où s'observe la coïncidence ne prouvent plus rien et qu'il est gratuit de rechercher des coïncidences où il n'y en a pas au moyen de déplacements d'accents, *Accentverschiebungen*, ou d'accents secondaires, *Nebenaccenten*, dont aucun grammairien ancien n'a jamais parlé.

En effet, à moins que le dimètre iambique ne débute ou ne finisse par un dissyllabe, il y a coïncidence presque constante dans tout le vers entre accent et posé. Nous donnons ici la liste de tous les ordres de mots possibles, lorsque le dimètre iambique *ne débute ni ne se termine par un dissyllabe*, pour montrer où se placent les accents <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mettons tout d'abord à part le cas où le vers commence par un mot principal accentué monosyllabique; il n'y en a que deux exemples chez Ambroise :

5, 1, 3 Lux lucis et fons luminis  
10, 1, 3 Pax uita lumen ueritas

Par contre, il y en a un grand nombre qui commencent par des mots comme : *et, ut, a, hoc, si, tu, te, in* (exemples tirés de l'hymne 4), que nous considérerons comme inaccentués dans notre statistique. En effet, les conjonctions et les prépositions d'une syllabe s'appuyant sur un mot principal ne devaient pas être accentuées, comme dans le vers : *A nocte noctem segregans*. Le cas des pronoms et des adverbes est plus complexe puisqu'ils peuvent avoir un accent emphatique. Mais ces monosyllabes sont suivis d'un mot dont l'accent coïncide avec le premier posé, comme dans le vers : *Te cordis ima concinans*. On a donc admis que dans de tels vers l'accent coïncide avec le posé puisque les trois posés intérieurs sont affectés d'un accent grammatical. Il n'y a que deux exceptions :

4, 3, 1 Hoc excitatus lucifer  
8, 3, 1 Non ex uirili semine

Nous ne tenons pas compte dans notre statistique des 4 vers cités ci-dessus (5, 1, 3; 10, 1, 3; 4, 3, 1 et 8, 3, 1) dont les deux premiers débute sûrement et les deux derniers doivent sans doute aussi débute par un monosyllabe accentué.

Il y a en outre chez Ambroise 4 vers comme :

A. Si le vers commence par un monosyllabe atone (voir la note précédente), l'accent et le posé :

1	{	2-2-3 coïncident :	A nocte noctem segregans
		2-1-4 coïncident :	Quod nulla uox interpolet
		1-3-3 coïncident :	Te uox sonora concrepat
		1-2-4 ne coïncident pas :	Et uox fide reluceat
		3-1-3 ne coïncident pas :	Et temporum das tempora
		3-4 coïncident :	Vt alleues fastidium
		4-3 coïncident :	Et somnolentes increpat

On ne trouve que deux dimètres iambiques qui aient une suite de plus de deux monosyllabes :

12, 8, 1 Cum mōrs per ōmnes trānseat  
16, 4, 1 Iam tunc in illo mārtyres

Dans le premier, les trois accents coïncident, dans le second, ils doivent coïncider avec les trois posés. Les suites 1-2-1-1-3<sup>1</sup>, 1-1-2-1-3<sup>2</sup> et 1-1-1-1-3 ne sont pas représentées, pas plus que 1-2-5 qui entraînerait la coïncidence de l'accent et du posé.

B. Si le vers commence par un trisyllabe, l'accent et le posé :

3	{	1-4 coïncident :	Nocturna lux uiantibus
		2-3 coïncident :	Aeterne rerum conditor
		5 coïncident :	Latronis absolutio
		1-1-3 ne coïncident pas :	Resurgat ut uit(a) omnium

6, 4, 1 Hinc iam beata tempora (cf. 11, 6, 3; 14, 4, 1; 17, 8, 1)

que nous avons rangé dans notre tableau sous A., 3<sup>e</sup> type, estimant que l'accent ne peut guère se placer que sur le 2<sup>e</sup> monosyllabe.

Enfin, le monosyllabe initial des 3 vers d'Ambroise comme :

16, 6, 4 Hi sunt opes ecclesiae (cf. 10, 7, 3; 12, 6, 1)

doit être sans doute accentué, mais, en tout état de cause, il n'y a pas coïncidence entre l'accent et le posé, cf. A., 4<sup>e</sup> type.

Rappelons que le monosyllabe est évité à la fin du vers bien qu'à cette place il eût entraîné la coïncidence de l'accent et du posé. Ambroise n'a à cet endroit que quelques atones : *est, sunt*.

Lorsqu'il y a élision, le mot qui la subit gardant son accent sera considéré dans nos tableaux comme ayant une syllabe de moins : *Caecosque uis(u) illuminans* sera noté (les chiffres marquent la longueur des mots) : 3-1-4. Les élisions sont d'ailleurs peu nombreuses chez Ambroise : 2 en moyenne par hymne. Il n'y a pas de dissyllabe élié au début du vers.

<sup>1</sup> A part le vers 5, 1, 3 : *Lux lucis et fons luminis* dont on a parlé dans la note précédente.

<sup>2</sup> A part le vers 11, 6, 3 : *Hic hic ferit(e) ut profluo* où les 3 accents doivent coïncider avec les 3 premiers posés.

C. Si le vers commence par un tétrasyllabe, l'accent et le posé :

4-4 coïncident : Illuminans altissimus  
4-1-3 ne coïncident pas : Crepusculum mens nesciat

D. Si le vers commence par un pentasyllabe, l'accent et le posé :

5-3 coïncident : Inebriare flumina

Nous voyons donc qu'à part les groupes naturellement très rares : 1-1-2-4 (4 exemples), 1-3-1-3 (4 exemples), 3-1-1-3 (un exemple<sup>1</sup>) et 4-1-3 (2 exemples), tous les ordres de mots possibles entraînent la coïncidence de l'accent et du posé lorsque le dimètre iambique ne commence ni ne finit par un dissyllabe.

Ainsi, en laissant de côté le cas des monnaies de longue (Ambroise en a 20 sur 448 vers), on peut dire que le dimètre iambique, en raison de son schème et du fait que l'accent latin dépend de la longueur de la pénultième, favorise, indépendamment de la volonté de l'auteur, la coïncidence de l'accent et du posé toutes les fois qu'il ne débute ni ne finit par un dissyllabe. Or, pour tirer argument de cet état de choses et l'interpréter comme une recherche de la coïncidence de l'accent et du posé, il faudrait que cette coïncidence tende à être constante par l'élimination des dissyllabes initiaux et finaux : tel n'est pas le cas chez Ambroise qui a 163 dissyllabes initiaux, plus du tiers de ses vers, et, on l'a vu ci-dessus, 133 dissyllabes finaux, presque le tiers.

Nous pouvons donc affirmer qu'Ambroise ne se souciait pas de la place de l'accent en composant ses hymnes et qu'à son époque l'accent qui devait commencer à se charger d'intensité n'avait pas encore détruit le sentiment des oppositions quantitatives.

Cette affirmation est appuyée par deux faits caractéristiques dans l'évolution du dimètre iambique quantitatif de la poésie chrétienne : l'élimination progressive du dissyllabe final et de la monnaie de longue. En effet, à mesure que nous nous éloignons d'Ambroise, le nombre des dissyllabes finaux et des monnaies de longue diminue en gros de façon régulière (seules peuvent naturellement entrer en ligne de compte les hymnes des poètes dont on peut fixer l'époque). Si Ambroise n'avait fait qu'imiter artificiellement les vers classiques, on expliquerait difficilement cette évolution.

<sup>1</sup> Auquel il faut ajouter 5 vers (8, 6, 3; 10, 8, 3; 11, 1, 2; 16, 2, 4; 17, 7, 3) comme :

8, 6, 3 Excursus usqu(e) ad inferos  
10, 8, 3 Intacta quae non fregerant

où, le 2<sup>e</sup> monosyllabe n'étant pas accentué, il n'y a pas de discordance entre la place des accents et celle des posés.

Sur ses 448 dimètres iambiques<sup>1</sup>, Ambroise a 143 dissyllabes finaux, presque le tiers, et 20 monnaies de longue.

Prudence qui avait semble-t-il fini d'écrire son œuvre vers 405 (éd. Lavarenne, t. I, p. VII), sur les 536 dimètres iambiques que comptent les hymnes I, II, XI et XII de son *Cathémérinon*, a 136 dissyllabes finaux, soit environ un sur quatre, et 30 monnaies de longue.

Sédulius, au milieu du V<sup>e</sup> siècle, sur les 92 vers de son hymne abécédairaire *A solis ortus cardine*, a 10 dissyllabes finaux, environ un sur neuf. Il n'a point de monnaie de longue.

Ennodius, mort en 521, a, il est vrai, sensiblement plus de dissyllabes finaux et de monnaies de longue que Sédulius : sur 352 vers il a 68 dissyllabes finaux, soit environ un sur cinq, et 2 monnaies de longue (le vers *A.h.50*, n<sup>o</sup> 62, 7, 2 débutant sans doute par un choriambique). Mais on sait qu'il tenta d'imiter Ambroise en des vers souvent obscurs et artificiels<sup>2</sup>.

Fortunat, mort vers 600, sur ses 96 dimètres iambiques a 5 dissyllabes finaux, soit environ un sur 19 vers, et une monnaie de longue.

Les hymnes attribuées à Grégoire le Grand, mort en 604 (voir pour l'attribution Blume, *Analecta hymnica*, t. 51, p. 364; il s'agit des n<sup>os</sup> 23 à 30 et 34 à 40), comptent 232 dimètres iambiques (en faisant abstraction de la doxologie). On y trouve 12 dissyllabes finaux, environ un sur 19, et aucune monnaie de longue.

Bien que ces statistiques ne portent que sur des textes peu étendus, elles laissent entrevoir une évolution nette du dimètre iambique : à l'époque de Grégoire le Grand le dissyllabe final fait en quelque sorte figure de licence et la monnaie de longue est complètement tombée en désuétude.

Il est intéressant de remarquer que l'évolution a dû être la même dans le cas d'un vers voisin du dimètre iambique, le trimètre iambique quantitatif. Certes, il nous reste encore moins d'hymnes formées de trimètres iambiques et dont les auteurs sont connus. Toutefois les quelques pièces qui nous sont parvenues dans ce mètre nous permettent d'entrevoir la même évolution.

D'Hilaire, mort en 366, nous est parvenu un fragment de 36 trimètres iambiques. Il contient 13 dissyllabes finaux et point de monnaie de longue,

<sup>1</sup> Nous faisons entrer dans cette statistique les vers contenant une monnaie de longue.

<sup>2</sup> « Cet évêque était avant tout un bel esprit qui ne renonça jamais à la rhétorique... » (Boissier, *La fin du paganisme*, I, p. 215). « Auch inhaltlich wie formell schliesst sich Ennodius an sein grosses Vorbild (Ambroise) an, ohne indes der Eigenart völlig zu entraten. So zeigt er eine ausgesprochene Vorliebe für Enjambement und verleugnet nirgends den echt gallischen Geschmack an der Antithese. » (Dreves, *A. h.* 50, p. 61).

simple hasard, semble-t-il, puisque dans un autre fragment de 28 trimètres trochaïques catalectiques, il a 7 (ou 6?) résolutions de longues<sup>1</sup>.

Prudence sur les 220 trimètres iambiques de son *Hymnum ieiunantium*, *Cath.* VII, a 45 dissyllabes finaux et 11 monnaies de longue<sup>2</sup>.

Paulin de Nole, mort en 431, l'élève d'Ausone, dans son *Psalmus I* comptant 51 trimètres iambiques, a 22 dissyllabes finaux et 7 monnaies de longue.

Tout autre est la situation deux siècles plus tard, chez Eugène de Tolède, mort en 658. Il a composé des strophes de 3 trimètres iambiques suivis d'un adonique. Sur 13 des strophes qui nous restent de sa très belle hymne *in pacem* (en comptant les deux strophes mutilées au début), il n'a que des mots finaux de plus de deux syllabes et aucune monnaie de longue.

Ainsi, qu'il s'agisse du dimètre iambique ou du trimètre iambique, nous voyons une évolution se dessiner : d'une part, on tend à régulariser le nombre des syllabes par l'élimination de la monnaie de longue, pour ainsi dire totale à l'époque de Grégoire le Grand; d'autre part, à éviter le dissyllabe final qui, à l'époque de Grégoire, ne semble plus être qu'une licence assez rare.

Par conséquent, comme on l'a vu ci-dessus, le dissyllabe final étant évité, l'accent coïncidera avec le posé dans le dimètre iambique sauf au début du vers où un dissyllabe initial peut empêcher que cette coïncidence ne soit constante dans tout le vers.

La disparition du dissyllabe final entraîne la même conséquence dans le trimètre iambique. Dans le deuxième hémistiche, le premier et l'avant-dernier posé coïncident toujours avec l'accent du mot (exemples tirés de l'*Hymnum in Pacem*) :

1, 1	Haec nostra nobis cónferunt peccámina
2, 1	Iucunde nobis quándo donat témpora
7, 3	Fauore pacis géns quiescat bárbara

Si cet hémistiche débute par un tétrasyllabe, il ne peut y avoir d'opposition entre accent et posé :

10, 1	Riuos aquarum profluámus próximi
-------	----------------------------------

Il est très facile au poète d'éviter dans le second hémistiche les combinaisons de mots accentués naturellement rares : 1 - 2 - 1 - 3; 3 - 1 - 3 ou 1 - 2 - 4, comme le fait Eugène de Tolède.

<sup>1</sup> Dans l'hymne de Prudence, *Cath.* VII, on compte 6 monnaies de longue dans les vers 1 à 41, mais aucune dans les vers 171 à 211, soit au cours de 41 vers. On peut donc attribuer au hasard son absence dans les 36 trimètres iambiques d'Hilaire.

<sup>2</sup> La moyenne des dissyllabes finaux et des monnaies de longue serait en gros la même dans les autres pièces de cet auteur.

Et pour le premier hémistiche, comme on évite généralement de le terminer par un monosyllabe accentué, l'accent coïncide avec le second posé. Il n'y a qu'au début du vers que ni Grégoire ni Eugène de Tolède ne semblent éviter le dissyllabe qui empêche, au premier pied, la coïncidence de l'accent et du posé.

Il ressort de tout ce qui précède que Grégoire le Grand et Eugène de Tolède ont eu le sentiment que le vers traditionnel reposait à leur époque sur deux principes antagonistes : d'une part la scansion quantitative qu'on s'efforçait de conserver traditionnellement, d'autre part le rythme nouveau, reposant sur l'accent devenu intensif et qui n'avait pas de place fixe dans le vers<sup>1</sup>. Aussi se seraient-ils efforcés de concilier ces deux principes en recherchant la coïncidence de l'accent et du posé. Pour cela, ils évitèrent le dissyllabe final. Voici deux strophes de Grégoire, *A. h.* 51, n° 40, 1 et 2 :

O lux beata trinitas  
Et principalis unitas  
Iam sol recedit igneus  
Infunde lumen cordibus.  
  
Te mane laudum carmine  
Te deprecemur uespere  
Te nostra supplex gloria  
Per cuncta laudet carmina<sup>2</sup>.

Grégoire toutefois garde encore une certaine liberté : un dissyllabe final en moyenne sur 19 vers ; fréquemment un dissyllabe au début du vers, quelques fois deux.

C'est aussi par la volonté de faire coïncider l'accent et le posé qu'il est possible d'expliquer la forme de la strophe d'Eugène de Tolède, souvent nommée pseudo-saphique.

La structure du vers saphique empêche à l'intérieur du vers la coïncidence de l'accent et du posé ; Prudence, *Cath.* VIII, 1, 1 :

— ◡ — — — | ◡ ◡ — ◡ — ◡  
Chrīste seruórum régimen tuórum

à moins qu'on ait la suite de mots accentués 2 -2- 1-4-2. Mais on ne peut faire un poème composé uniquement de cette suite de mots. On

<sup>1</sup> Un autre indice du changement de l'accent est le fait que, chez Grégoire, les rares allongements ont lieu sous l'accent : *A. h.* 51, n° 38, 2, 4 *diuersa rapiant loca* ; 39, 1, 1 *plasmator hominis Deus* et 39, 2, 4 *subdens dedisti hominis*. Il est aussi à remarquer que si Ambroise a 12 vers de type : *talis decet partus Deum* où les 4 accents sont en contradiction avec les 4 posés, Grégoire n'en a aucun.

<sup>2</sup> Cette strophe est un exemple de la difficulté de trancher avec certitude si *te* était accentué ou non. Il faudrait parler la langue de Grégoire pour le dire. Il semble bien que *te* est ici affecté d'un accent emphatique. Ainsi, seul notre sentiment du français nous permet de dire quand *oui* est accentué dans l'alexandrin et quand il ne l'est pas :

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle  
Oui, monsieur, c'est ainsi qu'ils ont conduit l'affaire

comprend qu'Eugène de Tolède recherchant la coïncidence de l'accent et du posé ait abandonné ce vers pour le trimètre iambique qui la favorisait :

str. 1 Haec nostra nobis conferunt peccamina  
Quae prouocarunt iudicis sententiam  
Quam nulla flexit digna paenitentia  
Parce redemptor.

Dans toute l'hymne les accents coïncident avec un posé sauf au premier pied où, comme dans le dimètre iambique de Grégoire, il se trouve souvent un dissyllabe.

D'Ambroise à Grégoire le Grand nous assistons à une évolution à peu près régulière du dimètre iambique quantitatif : la monnaie de longue est peu à peu abandonnée et on tend de façon toujours plus stricte à faire coïncider l'accent et le posé en éliminant le dissyllabe final. Mais dès la fin du V<sup>e</sup> siècle le vers quantitatif devait être de plus en plus une survivance du passé, tout au moins en Afrique et en Gaule. C'est dans ce dernier pays que nous voyons apparaître les premiers dimètres iambiques accentuels. Leurs auteurs observaient-ils la coïncidence de l'accent d'intensité avec le posé, coïncidence qui, suivant l'opinion généralement admise, est le principe de la nouvelle versification ?

Au milieu du V<sup>e</sup> siècle, un Gaulois, Auspicius de Toul, envoya à Arbogast une lettre en 41 strophes de 4 dimètres iambiques accentuels. Ils sont régulièrement terminés par un proparoxyton, sauf les deux vers 22, 2 et 34, 3. Or il semble bien qu'Auspicius ait tenu à faire coïncider l'accent et le posé. W. Meyer, *Ges. Abh.* III, p. 1ss., est embarrassé par cet état de choses : en effet, il est un des rares savants qui aient enseigné avec netteté que dans le vers latin accentuel l'accent du mot n'a pas de place fixe et que la coïncidence de l'accent et du posé n'est en aucune manière recherchée. Brandès, dans une étude sur l'épître d'Auspicius, n'avait en effet pas eu de peine à montrer que, par rapport à Ambroise, Auspicius recherche nettement la coïncidence de l'accent et du posé. Mais, dit W. Meyer, *op. cit.*, p. 11 ss., la statistique de Brandès est fautive, parce qu'il compare un poète ayant nombre de dissyllabes finaux, Ambroise, avec Auspicius qui n'en a pour ainsi dire pas. Pour que la statistique soit valable, il faudrait comparer les dimètres iambiques d'Ambroise terminés par un mot de plus de deux syllabes avec ceux d'Auspicius. Lui-même fit une statistique semblable sur Prudence et constata que les dimètres iambiques quantitatifs de ce poète terminés par un proparoxyton ont la même disposition des accents que les dimètres iambiques accentuels d'Auspicius, c'est-à-dire que le plus souvent les accents coïncident dans tout le vers avec les posés.

Cette constatation était naturelle : en effet, le schème du dimètre iambique, comme on l'a vu ci-dessus, entraînait cette coïncidence quand le vers était terminé par un proparoxyton. Mais ainsi, W. Meyer ne fait que reculer le problème qui peut se formuler de cette façon : pourquoi Auspicius rejette-t-il le dissyllabe final dans son dimètre iambique accen-

tuel, alors qu'Ambroise et Prudence ne l'évitent pas ? Il n'y a, semble-t-il, qu'une seule réponse : Auspicius recherchait la coïncidence de l'accent et du posé.

Mais le cas d'Auspicius est isolé. Les auteurs des hymnes anonymes dont nous allons étudier les dimètres iambiques accentuels ne recherchent en aucune façon cette coïncidence et il faut admettre par conséquent qu'Auspicius a tenté comme Grégoire le Grand de sauver ce qui pouvait être sauvé de l'ancien vers classique à une époque où l'accent s'était chargé d'intensité. Toutefois le Gaulois a fait plus de concessions à la langue parlée de son temps que le Romain de vieille souche qu'était Grégoire<sup>1</sup> : il a sacrifié la quantité en se contentant de rappeler par une disposition régulière des accents le schème du dimètre iambique quantitatif (alternance de levés et de posés)<sup>2</sup>.

Les faits sont tout différents chez les auteurs anonymes dont Blume a publié les hymnes au tome 51 des *Analecta hymnica*. Mais on se heurte ici à une grande difficulté : la plupart de ces hymnes ne sont pas datées. Toutefois, nous pouvons nous baser sur certains groupes d'hymnes anonymes pour lesquelles nous possédons un *terminus ante quem*, soit qu'elles soient citées par des personnages connus, soit qu'elles fassent partie de manuscrits suffisamment anciens. Ces hymnes qui s'échelonnent du VI<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> siècle fournissent un matériel assez varié pour notre étude.

I. Un premier groupe fondamental est formé par les hymnes citées par deux évêques d'Arles, Césaire mort en 542 et Aurélien mort en 551 ou 553. Au nombre de ces hymnes se trouvent cinq poèmes d'Ambroise (cf. *A. h.* 51, p. XX) :

Aeterne rerum conditor	<i>A. h.</i> 50, n° 4
Splendor paternae gloriae	<i>Ibid.</i> n° 5
Deus creator omnium	<i>Ibid.</i> n° 7
Hic est dies uerus Dei	<i>Ibid.</i> n° 12
Iam surgit ora tertia	<i>Ibid.</i> n° 6

Tout ce que nous savons des neuf autres, *A. h.* 51, n° 1, 2, 7, 8, 16, 17, 18, 21 et 22, c'est qu'elles ne peuvent avoir été écrites après la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Ces hymnes sont très différentes les unes des autres :

L'hymne n° 17, *Ter ora trina uoluitur*, est parfaitement quantitative. On n'y trouve qu'une irrégularité, un hiatus : *quo est redemptus tempore* (7, 4). Elle est de 8 strophes comme les hymnes d'Ambroise et compte 4 dissyllabes finaux.

<sup>1</sup> Peut-être parce que son correspondant Arbogast n'était pas assez lettré pour apprécier la métrique quantitative, de même que les gens du peuple à qui saint Augustin destinait son *Psalmus*, voir p. 146. On trouvera quelques lignes sur Auspicius dans l'article de D. Norberg, *L'origine de la versification rythmique*, *Erano*, L, p. 85.

<sup>2</sup> Tel a dû être le cas en ce qui concerne l'auteur de l'hymne si souvent citée : *Apparebit repentina dies magna domini*, cf. p. 103.

Les hymnes 7, 8 et 18 ont pour caractéristiques de ne plus respecter de façon rigoureuse la brève du troisième demi-pied :

N° 7 (6 str.) : quinze 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, cinq diss. finaux.

N° 8 (5 str.) : sept 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, deux diss. finaux.

N° 18 (5 str.) : onze 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, trois diss. finaux. En voici un exemple, la str. 1 du n° 18 :

Deus, qui certis legibus  
Noctem discernis ac diem,  
Vt fessa curis corpora  
Somnus relaxet otio<sup>1</sup>.

A part la même liberté du 3<sup>e</sup> demi-pied, certains indices trahissent l'influence de l'accent dans les hymnes n°s 16 et 21.

N° 16 : allongement sous l'accent : *dominus* en fin de vers (9, 4). Cette hymne comprend de plus deux vers irréguliers :

2, 2       $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   
5, 2       $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   
Mente orē extollite  
Abraham fideliter

Mais, comme l'hymne est transmise par un seul manuscrit, nous ne pouvons savoir si ces deux vers sont corrompus ou non.

N° 21 : le grand nombre des choriambes :

1, 1       $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   
3, 1       $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   
3, 2       $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   
4, 3       $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   $\bar{\cup}$   
Christē precamur adnue  
Vitam salubrem tribue  
Nostrum calorem refice  
Nostrum delens chirographum

Le *-m* ne se prononçait plus à cette époque. Grégoire, par exemple, observe toujours le 3<sup>e</sup> demi-pied bref (sauf dans le n° 23 dont l'authenticité n'est pas hors de doute), mais il a, *A. h.* 51, n° 34, 4, 1 : *caelorum pulset intimum*. Ainsi aux vers 3, 1 *salubrem* et 3, 2 *calorem* de l'hymne anonyme citée, *-rem* étant bref dans la prononciation, il est fort probable qu'en récitant ces vers on n'ait pas marqué un choriambre mais un allongement de *tribue* et *refice* sous l'accent, comme Grégoire a, 31, 1, 1 : *Plasmator hominis Deus*. D'autre part, le vers 3, 4 de cette hymne n° 21 : *Claritas tua illuminet* est inscandable si on ne tient pas compte d'un allongement sous l'accent.

L'hymne d'Achivus, mort en 523, *A. h.* 51, n° 213 a, est à rapprocher de ces deux hymnes n°s 16 et 21. Elle compte, sur quatre strophes, dix 3<sup>e</sup> demi-pieds longs et quelques autres irrégularités :

<sup>1</sup> On trouve en outre deux 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs dans le n° 7, deux 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs dans le n° 8 et un choriambre dans les n°s 8 et 18.

1, 4	Iurē aeterni canitur
2, 2	Vir Deo plenus proferens
2, 4	Abba electus docuit
3, 1	Benigna quies nunc uirum
4, 1	Artauit corpus crucibus

De même que les deux hymnes précédentes, cette hymne d'Achivus n'a qu'un seul dissyllabe final.

Ainsi ces trois hymnes 16, 21 et 213 a présentent des caractères qui les apparentent à celles de Grégoire : la quantité y est observée (quoique de façon moins parfaite que chez Grégoire); l'accent joue un rôle important; le dissyllabe final est évité, ce qui favorise la coïncidence de l'accent et du posé. Il y a cependant une innovation : le 3<sup>e</sup> demi-pied est de quantité libre.

Il reste au nombre des hymnes citées par Césaire et Aurélien d'Arles les n<sup>o</sup> 1, 2 et 22. Ces trois hymnes semblent échapper à toute règle. Voici les strophes 10 à 12 du n<sup>o</sup> 1 :

10. Quare uigilemus sobrie  
Gestantes mentes splendidas  
Aduenienti ut Iesu  
Digni curramus obuiam.
11. Noctisque mediae tempore  
Paulus quoque et Sileas  
Christum uincti in carcere  
Collaudantes soluti sunt.
12. Nobis hic mundus carcer est;  
Te laudamus Christe Deus  
Solue uincla peccatorum  
In te sancte credentium.

Un simple coup d'œil montre que les auteurs de ces trois hymnes ne tenaient plus compte de la quantité :

N<sup>o</sup> 1 (13 str.)<sup>1</sup> : sept hiatus; quatre 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs; quarante 3<sup>e</sup> demi-pieds longs; huit 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs; dix 6<sup>e</sup> demi-pieds brefs et surtout : sept 7<sup>e</sup> demi-pieds longs.

N<sup>o</sup> 2 (16 str.)<sup>1</sup> : treize hiatus; neuf 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs; trente et un 3<sup>e</sup> demi-pieds longs; huit 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs; douze 6<sup>e</sup> demi-pieds brefs; deux 7<sup>e</sup> demi-pieds longs.

N<sup>o</sup> 22 (6 str.)<sup>1</sup> : deux (ou trois?) hiatus; huit 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs; seize 3<sup>e</sup> demi-pieds longs; quatre 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs; douze 6<sup>e</sup> demi-pieds brefs; un 7<sup>e</sup> demi-pied long.

<sup>1</sup> Sans la doxologie que nous omettons de façon générale. Nous ne faisons pas non plus entrer dans nos totaux les vers de 9 ou de 7 syllabes.

L'existence de ces 7<sup>e</sup> demi-pieds longs nous montre que ces hymnes ne sont pas de type roman, c'est-à-dire, que les syllabes de chaque vers ne sont pas comptées jusqu'à la dernière accentuée. Un autre fait est, plus encore, déconcertant : les vers de ces hymnes ne sont pas tous de huit syllabes. Le n<sup>o</sup> 1 a deux vers de neuf syllabes, le n<sup>o</sup> 2 en a trois. De plus, ce dernier a cinq vers de sept syllabes<sup>1</sup>.

Il est vrai que ces vers de neuf syllabes pouvaient être prononcés comme des vers de huit puisque dans la poésie accentuelle *i* et *e* en hiatus peuvent ne pas former une syllabe. On suivait en cela la prononciation du temps, comme saint Augustin l'avait fait dans son Psaume contre les Donatistes :

n <sup>o</sup> 1, 10, 1	Quare uigilemus sobrie
11, 1	Noctisque mediae temporis <sup>2</sup>
n <sup>o</sup> 2, 3, 1	Quem diabolus deceperat <sup>2</sup>
9, 4	Vexillum fidei ferimus
13, 1	Quia tu testis et iudex es

Les vers de 7 syllabes n'en restent pas moins à expliquer (cf. p. 97 ss.).

II. Un deuxième groupe est formé par les hymnes contenues dans le manuscrit de la Reine n<sup>o</sup> 11 au Vatican, d'origine incertaine, et datant de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle ou du début du IX<sup>e</sup>. Ce sont dans les *Analecta hymnica*, t. 51, les n<sup>os</sup> 7 à 11 et 13 à 19. Ces hymnes contenues dans un manuscrit des environs de l'an 800 ont sans doute été composées avant la réforme carolingienne. D'autre part, les n<sup>os</sup> 7, 8, 16 à 18 sont au nombre des hymnes citées par Césaire et Aurélien, voir ci-dessus.

Or, les 7 autres présentent le même caractère que les hymnes citées par les deux évêques d'Arles :

Les n<sup>os</sup> 15 (3 str.) et 19 (5 str.) ont chacune sept 3<sup>e</sup> demi-pieds longs<sup>3</sup>. Le dissyllabe final y est évité : la première n'en a aucun, la seconde un seul.

Le n<sup>o</sup> 13 (3 str.), outre sept 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, a deux 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs, un hiatus et deux choriambes. Le n<sup>o</sup> 14 (3 str.), outre sept 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, a trois 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs, un 4<sup>e</sup> demi-pied bref, trois hiatus et deux choriambes. Le dissyllabe final est aussi évité dans ces deux hymnes, qui n'en ont aucun.

<sup>1</sup> Le n<sup>o</sup> 22 étant accentuel, il ne faut pas, semble-t-il, voir une élision au vers 3,3 : *Nec caro illi consentiat*. Cette hymne a donc aussi un vers de 9 syllabes.

<sup>2</sup> Ces vers peuvent se scander quantitativement. C'est peut-être un simple hasard, mais il n'est pas exclu que leurs auteurs aient employé d'anciens vers quantitatifs traditionnels; de tels vers, lus accidentellement, ne diffèrent pas des autres vers des hymnes en question.

<sup>3</sup> Le n<sup>o</sup> 15 a en outre 2 allongements :

1, 1	Perfectum trinum numerum
3, 3	Qui plantas adhuc debiles

Ainsi, les remarques qui ont été faites à propos des hymnes 16, 21 et 213a, p. 94, s'appliquent également à ces quatre hymnes : elles présentent des caractères semblables à ceux des hymnes de Grégoire : la quantité y est observée (quoique de façon moins parfaite que chez Grégoire); l'accent joue un rôle important; le dissyllabe final est évité, ce qui favorise la coïncidence de l'accent et du posé. Il y a cependant une innovation : le 3<sup>e</sup> demi-pied est de quantité libre.

Le n° 11 (9 str.; le vers 3,3 est corrompu) est moins régulier : un deuxième demi-pied bref; seize 3<sup>e</sup> demi-pieds longs; deux 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs et 8 choriambes. De plus, cette hymne contient un vers qui, au point de vue classique, serait de 9 syllabes. Mais, comme pour les hymnes 1 et 2 citées par Césaire et Aurélien, on peut le lire à la rigueur en 8 syllabes :

7, 2      Sed nostro sensui competens

Quant aux hymnes n°s 9 et 10, elles sont purement accentuelles. Le n° 9 (6 str.) a quatre hiatus, cinq 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs, douze (ou treize) 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, trois 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs, sept 6<sup>e</sup> demi-pieds brefs et six 7<sup>e</sup> demi-pieds longs. Le n° 10 (12 str.) a trois hiatus, huit 2<sup>e</sup> demi-pieds brefs, vingt et un 3<sup>e</sup> demi-pieds longs, cinq 4<sup>e</sup> demi-pieds brefs, douze 6<sup>e</sup> demi-pieds brefs et neuf 7<sup>e</sup> demi-pieds longs<sup>1</sup>.

Il y a de plus, dans l'hymne n° 10, comme dans l'hymne n° 2 citée par Césaire et Aurélien, des vers de longueur irrégulière :

1. Un vers (8, 1) : *Sanctus, sanctus, sanctus* qui, en raison de sa nature sacramentelle, ne semble pas nous autoriser à tirer des conclusions.

2. 5 vers de 7 syllabes :

1, 1      Christe caeli Domine  
1, 3      Qui nos crucis munere  
5, 1      Tibi omnes angeli  
9, 2      Benedictus a patre  
10, 2.    Datus terrae uictima<sup>2</sup>

3. 5 vers de 9 syllabes :

<sup>1</sup> Il est clair que pour des hymnes manifestement accentuelles comme celles-ci, dire qu'il y a des choriambes serait un non-sens. Pour le vers 9, 1, 2 : *Candor inenarrabilis*, on a simplement noté 2<sup>e</sup> demi-pied bref, et 6<sup>e</sup> demi-pied bref si le cas se présente à la fin d'un vers comme 9, 1, 4 : *Qui mentis occulta uides*. Il se présente 7 cas semblables pour le n° 9 et 5 pour le n° 10.

Lorsqu'une hymne est à la limite où on ne peut reconnaître indiscutablement son caractère accentuel, comme dans le cas du n° 11, il y a naturellement une part d'arbitraire à noter les choriambes ou non.

<sup>2</sup> C'est le texte de B, du IX<sup>e</sup> siècle, et de C, du IX<sup>e</sup> siècle. Le scribe du manuscrit du fonds de la Reine s'est efforcé de rendre ces vers réguliers, c'est-à-dire de 8 syllabes, en introduisant au-dessus de la ligne : 1, 1 *rex* après *Christe*; 1, 3 *hoc* après *nos*; 5, 1 *et* après *omnes*; 9, 2 *es* après *benedictus*; 10, 2 *es* avant *agnus* qui remplace *datus*. Il s'agit là évidemment d'une retouche et ces 5 vers comptent 7 syllabes comme Blume l'admet dans son édition.

4, 1      Te uniuersa creatura  
6, 1      Te multitudo seniorum  
6, 3      Odoramentis plenas gestans  
7, 1      Tibi Cherubin et Seraphin  
11, 1     Te multitudo beatorum

On peut bien lire 4, 1; 6, 1 et 11, 1 en 8 syllabes. Les deux vers 6, 3 et 7, 1 ne peuvent compter que 9 syllabes<sup>1</sup>.

Nous renonçons à faire état ici de l'hymne beaucoup plus irrégulière de Chilpéric, mort en 584, *Deus mirande uirtus*, A. h. 51, n° 179<sup>2</sup>, de même que du *Symbolium fidei rhythmicum*, A. h. 51, n° 232, transmis par un manuscrit très défectueux du VIII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, les hymnes n° 1 et 2 qui ne peuvent dépasser le milieu du VI<sup>e</sup> siècle, et l'hymne n° 10 qui a été écrite vers la même période des invasions, posent un problème. Elles ne sont ni quantitatives ni de type roman. Elles semblent affranchies de toute règle. Mais, chose curieuse, Aurélien et Césaire d'Arles, en citant les n°s 1 et 2 avec des hymnes d'Ambroise, semblent les mettre sur le même pied que les hymnes quantitatives.

On a vu, p. 88 ss., que l'influence de l'accent se fait nettement sentir chez Grégoire, à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, et que, par rapport à Ambroise, il semble rechercher la coïncidence de l'accent et du posé, en évitant le dissyllabe final : c'est qu'il était en face de deux principes antagonistes, la scansion quantitative traditionnelle et l'accent. Il fit coïncider l'accent et le posé. Mais seuls pouvaient procéder ainsi des gens cultivés comme Grégoire, Eugène de Tolède, Auspicius qui semblent nettement avoir voulu conserver le schème du vers classique. De même, les hymnes n° 16, 21, 213a et 15, 19, 13, 14 doivent avoir été composées par des religieux instruits. Nous avons en effet remarqué aux pages 94 et 95 que leurs auteurs ont résolu la difficulté résultant du caractère intensif de l'accent dans le même sens que Grégoire, c'est-à-dire, en faisant coïncider l'accent et le posé par l'élimination du dissyllabe final.

Qu'en était-il de ceux qui ne se souciaient plus du schème du vers classique et chez qui le sentiment des alternances quantitatives était perdu? Ils ne devaient plus avoir qu'un seul principe rythmique : l'accent. Ils avaient d'autre part un modèle célèbre, Ambroise<sup>3</sup>, dont ils devaient scander les hymnes accentuellement :

<sup>1</sup> Les vers 9, 1; 9, 3; 9, 4 et 11, 3 dont le texte n'est pas sûr sont laissés de côté.

<sup>2</sup> Grégoire de Tours disait de Chilpéric : *Confecitque duos libros quasi Sedulium meditatus, quorum uersiculi debiles nullis pedibus subsistere possunt in quibus dum non intellegebat, pro longis sillabis breues posuit et pro breues longas statuebat; et alia opuscula uel ymnos siue missas quae nulla ratione suscipi possunt* (cité par Blume, p. 205). Ceci pourrait tout aussi bien s'appliquer aux hymnes n° 1, 2 et 10 que nous avons examinées. Sur l'hymne de Chilpéric, voir les pages de D. Norberg, *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, p. 31 ss.

<sup>3</sup> Notre démonstration est faite sur Ambroise, A. h. 50, n° 16, str. 7 et 8, mais n'importe quels dimètres iambiques quantitatifs s'y prêteraient.

Véae piórum péripetes	7 syllabes
Ínopés profécto sunt ópes	9 syllabes
Auárus illúsus dólet	8 syllabes
Flámmas et últrices párat	8 syllabes
5. Fúlgit perústus cárnifex	8 syllabes
Suísque cédit ignibus	8 syllabes
Versáte me mártir uócat	8 syllabes
Voráte si cóctum   est iúbet	9 syllabes

51, 2, 15, 3  
50, 10, 5, 2

Tu cunctórum méritis  
Inebriáre flúmina etc.

Nous remarquons que la longueur de ces vers d'Ambroise (*A. h.* 50, n° 16, str. 7 et 8) scandés accentuellement n'est pas plus irrégulière que celle des n° 1, 2 et 10 du tome 51; cette scansion suppose, naturellement, la confusion complète de la quantité: deux 3<sup>e</sup> demi-pieds longs (v. 1 et 2); le vers 2 a le 2<sup>e</sup> demi-pied et le 4<sup>e</sup> demi-pied brefs. Il y a deux 6<sup>e</sup> demi-pieds brefs (v. 1 et 8) et deux 7<sup>e</sup> demi-pieds longs (v. 2 et 8): du temps de Césaire et Aurélien, les vers d'Ambroise devaient paraître aux yeux du peuple une suite de mots sans règles définies devant compter d'ordinaire 8 syllabes. Nous en avons une confirmation dans le fait que sous chacun des dimètres iambiques accentuels on peut placer un vers d'Ambroise de telle sorte que les accents des vers accentuels occupent la même place que les accents des vers quantitatifs d'Ambroise. Du point de vue de l'accent, ces paires de vers sont identiques. Nous prenons nos exemples de vers accentuels dans l'hymne *A. h.* 51 n° 1:

51, 1, 1, 1	Mé diae nóctis témpus est	
50, 8, 2, 1	Véni redémptor géntium	
51, 1, 1, 2	Prophética uóx ádmonet	
50, 5, 7, 4	Crepúsculum méns nésciat	
51, 1, 1, 3	Dicámus láudes ut Déo	
50, 7, 7, 3	Nec hóstis inuidi dólo	
51, 1, 1, 4	Pátri sémper ac filio	
50, 7, 8, 3	Vnum pótens per ómnia	
51, 1, 2, 1	Sáncto quóque spirítui	
50, 7, 8, 3	Vnum pótens per ómnia	
51, 1, 2, 2	Perfécta énim trínitas	
50, 7, 2, 3	Mentésque féssas álleuet	etc.

Sous les vers accentuels de 9 syllabes, on peut également mettre un vers d'Ambroise:

51, 1, 10, 1	Quáre uigilémus sóbrie	
50, 6, 4, 3	Fídei repléuit uéritas	
51, 1, 11, 1	Noctísque mé diae témpore	
50, 8, 6, 3	Excúrsus úsque   ad ínferos	etc.

Et sous les vers de 7 syllabes du n° 2:

51, 2, 1, 1	Réx aetérne dómine
50, 5, 7, 1	Laétus diés hic tránseat

Ainsi, au point de vue de l'accent, les vers accentuels des auteurs anonymes sont semblables aux vers quantitatifs d'Ambroise. Il va sans dire qu'à aucune époque on n'a lu Ambroise ou tout autre auteur faisant des vers quantitatifs avec le souci d'examiner où tombaient les accents dans le corps de leurs vers dans le dessein de les imiter artificiellement<sup>1</sup>. Mais les auteurs anonymes de l'époque mérovingienne lisaient et chantaient les hymnes d'Ambroise à une époque où les alternances quantitatives étaient oubliées et où ne pouvaient plus être retenus par les lecteurs les moins cultivés que deux éléments constitutifs du vers: l'accent et le nombre à peu près fixe des syllabes. Et comme les accents tombaient sans règles définies sur les 7 premières syllabes du dimètre iambique quantitatif, on se mit à faire, en les lisant accentuellement, des dimètres iambiques accentuels où l'accent d'intensité tombait indifféremment sur les 7 premières syllabes<sup>2</sup>.

Si on s'est attaché si longuement au passage du dimètre iambique quantitatif au dimètre iambique accentuel, c'est que nous avons dans le cas de ce vers de nombreuses hymnes accentuelles dont nous pouvons fixer un *terminus ante quem*. Mais l'évolution du type quantitatif au type accentuel a été la même pour tous les vers.

<sup>1</sup> Quoique certains *docti* aient pu le faire, cf. D. Norberg, *Eranos*, L, p. 85.

<sup>2</sup> Il faut toutefois souligner que les dimètres iambiques accentuels dont le dernier accent grammatical affectait la 7<sup>e</sup> syllabe étaient de façon générale une licence rare.

D. Norberg, *La Poésie latine rythmique du haut moyen âge*, p. 27 ss., a donné une autre explication pour rendre compte des dimètres iambiques accentuels de 7 syllabes. Pour lui, le dimètre iambique accentuel étant « la plupart du temps » accentué s s s s s s s, la première syllabe atone pouvait être supprimée sans que le rythme en soit modifié. Il prend comme exemple l'hymne *A. h.* 51, n° 2. Or, sur 56 vers de 8 syllabes, l'hymne n'en compte pas plus de 35 sûrement accentués sur la 2<sup>e</sup> syllabe et 15 accentués sur la première. De plus, sur les 5 vers de 7 syllabes (le vers 1, 3: *Qui eras* ou *es ante saecula* est peut-être aussi un vers de 7: *eras* est la leçon de quatre manuscrits dont les deux plus anciens, *es*, la leçon de douze manuscrits), un seul est sûrement accentué sur la première syllabe: 1,1 *Rex aeternae Domine*, 2 ont sans doute un accent emphatique sur la première syllabe: 14,1 *Tu nostrorum pectorum* et 15,3 *Tu cunctorum meritis*, 2 enfin n'ont certainement pas d'accent sur la première syllabe: 5,3 *Per quem nos resurgere* et 6,1 *Qui nobis per baptismum*. Les faits d'ailleurs sont encore plus nets en ce qui concerne l'hymne n° 10 examinée ci-dessus, p. 96 s. Sur 33 vers de 8 syllabes, cette hymne ne compte que 7 ou 6 vers sûrement accentués sur la 2<sup>e</sup> syllabe contre 21 vers accentués sur la première. De plus, on ne voit pas comment la théorie de D. Norberg rendrait compte des 2 vers de cette hymne (6, 3 et 7, 1) qui ont 9 syllabes.

En bref, les dimètres iambiques accentuels de 7 ou de 9 syllabes, fort rares, nous paraissent être bien plus le produit de tâtonnements que le produit d'une technique délibérée comme le suppose la théorie de D. Norberg. Ceci nous semble également valable pour les autres vers accentuels où l'on rencontre parfois une syllabe excédentaire, principalement dans le tétramètre trochaïque catalectique accentuel, cf. p. 138.

C'est ce que Vroom a remarqué à propos de l'hexamètre accentuel de Commodien, *De Commodiani metro et syntaxi annotationes* : « Accentus ibi dispositio ea fere est quae in uersibus metricis uiguerat et isto sensu dici iure potest, Commodiani uersus factos esse secundum accentum » et « Commodianus... praeter pedum numerum caesuramque, accentuum praesertim dispositionem eam quae in hexametro obtinet in uersibus suis imitari debuit... » (chap. VII, p. 32 et IV, p. 20).

Mais Vroom hésite à considérer l'hexamètre de Commodien comme un vers accentuel parce qu'il pense, suivant en cela l'opinion courante, que dans un vers accentuel chaque accent doit coïncider avec un ancien posé du vers quantitatif. De là certaines réserves, *fere, isto sensu, debuit*, qui l'ont empêché d'exploiter sa découverte.

Or, Commodien n'a pas tenté d'imiter plus ou moins grossièrement les hexamètres quantitatifs. Il n'a fait que lire ces derniers sans tenir compte de la quantité<sup>1</sup>. En effet, dans la scansion de l'hexamètre quantitatif, les accents ne jouent aucun rôle et se placent librement dans le corps du vers; mais comme l'hexamètre se termine en général par un dissyllabe suivi d'un trissyllabe ou l'inverse, il s'y trouve régulièrement un accent sur les deux derniers posés. Le même état de choses se retrouve exactement chez Commodien : il observe rigoureusement à la fin de son hexamètre accentuel une cadence formée de deux accents tombant sur les deux derniers posés, tandis que, dans le reste de son vers, les accents se placent sans règles. Et comme l'hexamètre quantitatif, l'hexamètre accentuel de Commodien varie de 13 à 17 syllabes<sup>2</sup> :

C. Ap. 771      Vnus est in cáelo déus cáelis térrae marisque  
En. I, 50      Tália flammáto sécum déa córde uolútans

C. Ap. 773      Vnde quídám érrant ignáui tália pássum  
En. I, 33      Tántae mólis érat Románam cóndere géntem

Il peut donc sembler acquis que ce n'est que sur un *a priori* que repose l'opinion de ceux qui estiment que l'accent, après s'être chargé d'intensité, a dû se placer « aux temps forts » de l'ancien vers quantitatif.

C'est vers la fin du III<sup>e</sup> siècle qu'on a dû commencer çà et là à avoir le sentiment que le vers traditionnel était un vers où coexistaient deux principes contradictoires : la scansion traditionnelle d'une part, et d'autre part l'accent, qui commençait à se charger d'intensité et qui, la plupart du temps, ne coïncidait pas avec le posé. Or, nous possédons sur ce point un témoignage très important. C'est celui du grammairien Sacerdos ayant sans doute vécu à la fin du III<sup>e</sup> siècle ou au début du IV<sup>e</sup>; il est, à notre connaissance, le premier grammairien latin à parler d'une contradiction entre l'accent de la langue et le posé. Voici son témoignage, *G. L. K. VI, 448, 1. 20 ss.* :

*Hoc tamen scire debemus quod uersus percutientes [id est scandentes] interdum accentus alios pronuntiamus quam per singula uerba ponentes. Toro et pater accentum acutum in to ponimus et in pa, scandendo uero Inde toro pater Aeneas in ro et in ter.*

Nicolau, dans son livre fondamental sur *L'origine du cursus rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, p. 66 s., estime que Sacerdos parle ici d'un nouveau système de scansion<sup>1</sup>. L'hypothèse n'est appuyée par aucun fait. Sacerdos enseigne la métrique traditionnelle et on ne découvre rien dans l'œuvre de ce grammairien qui confirme les conclusions de Nicolau, p. 67 : « Le système de scansion proposé par Sacerdos peut être résumé de la manière suivante : a) supprimer les accents des mots dans la récitation; b) replacer ces accents sur les syllabes qui se trouvent aux temps forts. »

Le point b) en particulier montre combien est enracinée l'idée que l'accent devenu intensif a dû coïncider avec les posés de l'ancien vers quantitatif. Mais le passage cité de Sacerdos n'en dit rien et ce n'est certes pas en accentuant \**patér* qu'on fait coïncider l'accent et le posé.

Sacerdos est le premier grammairien à noter qu'il y a désaccord entre l'accent naturel de la langue et le posé, constatation qu'on ne pouvait faire à une époque où l'accent ne comportait qu'une élévation de voix et où par conséquent il ne jouait aucun rôle dans la structure du vers : *Toro et pater accentum acutum in to ponimus et in pa*; mais il conclut : *scandendo uero Inde toro pater Aeneas in ro et in ter.*

Il est évident, en l'état actuel du texte, que le grammairien a voulu opposer ici le rythme quantitatif avec ses posés, *Inde toro pater Aeneas* à la prononciation naturelle de son temps, *Inde tóro pater Aenéas*. Si nous gardons le texte : *scandendo uero Inde toro pater Aeneas in ro et in ter*, il faut admettre que Sacerdos n'avait plus aucune notion de la métrique classique. Or, nous savons que tel n'est pas le cas (Nicolau, *op. cit.*, p. 66). Il est fort probable, dans ces conditions, que le texte est fautif et qu'il faut lire :

*Scandendo uero Inde toro pater Aeneas in ro et in in*<sup>2</sup>.

On conçoit aisément qu'un copiste n'ait pas compris « in in » et ait cru améliorer le texte en remplaçant *in* par *ter*. La faute d'ailleurs peut avoir eu comme origine la simple négligence du copiste : l'*accentum acutum* tombant sur *to* et sur *pa*, le premier posé, *scandendo*, sur *ro*, *ter* lui était suggéré par symétrie.

Quoiqu'il en soit, le texte de Sacerdos nous apprend qu'à son époque on commence à avoir le sentiment que l'accent est en contradiction avec

<sup>1</sup> En citant ce texte de Sacerdos, Nicolau omet *Aeneas*.

<sup>2</sup> Il serait moins vraisemblable, aussi bien au point de vue du contexte qu'au point de vue de la critique verbale, d'admettre la correction *in Ae*.

les posés ce qui ne s'explique que si l'accent de hauteur commençait à se charger d'intensité<sup>1</sup>.

Mais il ne faut pas en conclure qu'à la fin du III<sup>e</sup> siècle l'accent de hauteur fit place tout à coup à un pur accent d'intensité, détruisant brusquement le sentiment des oppositions quantitatives. F. Lot a fort justement insisté sur ce point dans son ouvrage *A quelle époque a-t-on cessé de parler latin* (tirage à part du *Bulletin Du Cange*, t. VI), p. 22 et 23, en montrant que de nombreuses générations ont dû s'écouler avant que se perde complètement la distinction des longues et des brèves, puisque vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle encore, elle était toujours vivante en syllabe accentuée comme le prouvent les emprunts faits au latin par le brittonique.

D'autre part, si Sacerdos semble avoir vécu à la fin du III<sup>e</sup> siècle ou au début du IV<sup>e</sup>, nous ne savons pas quelle était sa patrie. Or il serait important de le savoir car la perte des oppositions quantitatives ne s'est pas réalisée partout à la même époque. En effet, le témoignage si souvent invoqué de saint Augustin, *Doctr. Christ.*, IV, 10: *Afrae aures de correptione uocalium uel productione non iudicant* ne se comprend que si dans le reste de l'empire, ou tout au moins à Rome, le sentiment des oppositions quantitatives ne s'était pas encore perdu. Si la perte de la quantité s'était réalisée dans tout l'empire, saint Augustin, qui connaissait bien l'Italie, l'aurait constaté en termes généraux et non en en faisant mention comme d'un défaut des *Afrae aures*.

Ainsi, lorsqu'Ambroise créa l'hymne « ambrosienne », il employa le dimètre iambique purement quantitatif, on l'a vu p. 87 s. Ses vers n'étaient pas artificiels et étaient certainement goûtés et compris par toutes les couches de la population. On sait dans quelles circonstances dramatiques il se décida à improviser des hymnes pour empêcher le peuple qui s'était réuni dans l'église menacée par l'impératrice Justine de se démoraliser (*Conf.* IX, chap. 7). Saint Ambroise était un homme d'action. S'il fit des hymnes quantitatives, ce ne dut pas être par souci de purisme, mais parce que la langue de la bonne société de Milan ne devait pas encore être fortement atteinte par la transformation de l'ancien accent de hauteur et par la perte des oppositions quantitatives.

Ce n'est pas un hasard si le premier écrivain à employer le vers accentuel fut saint Augustin, qui écrivait pour les Africains. Quant à Commodien qui, comme l'a démontré P. Courcelle, *Rev. Et. Lat.*, XXIV, p. 227 ss., s'est inspiré des *Histoires* d'Orose, on ne sait quelle était sa patrie; mais il n'était très vraisemblablement pas Romain.

<sup>1</sup> La transformation de l'accent mélodique en accent d'intensité eut pour conséquence une transformation parallèle de l'ancien posé qui tendit dès lors à devenir un *ictus* artificiel, un « temps fort », pour remédier à la perturbation rythmique qu'introduisait l'accent intensif dans le vers quantitatif: *Toro et pater accentum acutum in to ponimus et in pa, scandendo uero inde toro pater Aeneas in ro et in < in >*. On dut peu à peu scander les vers classiques dans les écoles de la fin de l'antiquité comme on les scande aujourd'hui. Cf. L. Nougaret, *Traité de Métrique latine classique*, § 17.

Il est d'ailleurs possible que le peuple ait scandé les hymnes d'Ambroise non d'après les règles de la métrique traditionnelle, mais en se laissant guider par l'accent des mots qui devenait intensif, et qu'il ne faisait pas de différence entre ces vers quantitatifs d'Ambroise :

Ártus solútos ut quies  
Réddat labóris úsui

et ces vers accentuels cités par Césaire et Aurélien d'Arles :

Dicámus láudes ut Déo  
Pátri sémpér ac filio

Si l'idée que « le principe de la versification nouvelle fut la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots, coïncidence qui, aux siècles classiques n'avait été ni recherchée ni évitée par aucun poète » s'est imposée, c'est sans doute parce que cette coïncidence s'observe dans quelques poèmes très connus comme :

Apparebit repentina dies magna Domini  
Fur obscura uelut nocte improuisos occupans

Nous avons déjà vu le cas à propos de saint Grégoire, d'Eugène de Tolède et d'Auspicius, aux p. 90 ss. Ces poètes qui devaient avoir une certaine culture ont cherché, en cette période de transition, à sauver ce qui pouvait l'être. Ils connaissaient la place des levés et des posés dans le schème des vers classiques et ils ont fait coïncider les accents et les posés pour le conserver dans une certaine mesure. Mais ils n'ont pas été suivis par la foule des poètes anonymes comme on l'a vu ci-dessus pour le dimètre iambique. Un témoignage de Bède, *De arte metrica*, G. L. K. VII, p. 258 s., confirme ce que nous apprennent les poèmes de l'époque des invasions :

*Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est uerborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata ut sunt carmina uulgarium poetarum. Et quidem rhythmus per se sine metro esse potest, metrum uero sine ritmo esse non potest, quod liquidius ita definitur: Metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in rhythmum non artifici moderatione seruata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem uulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte; quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus:*

Rex aeterne Domine  
Rerum creator omnium  
Qui eras ante secula  
Semper cum patre filius

Et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum :

Apparebit repentina dies magna Domini  
Fur obscura uelut nocte improuisos occupans.

On a reconnu depuis longtemps qu'il s'inspirait de l'enseignement de Marius Victorinus et pour interpréter correctement la pensée de Bède, il faut d'abord comprendre sa source. Les changements qu'il y introduit apparaîtront d'autant plus significatifs. Voici donc le texte de Marius Victorinus (G. L. K. VI, 206 s.) :

*Metrum quid est? Rei cuiusque mensura. Metrum poeticum quid est? Versificandi disciplina certa syllabarum ac temporum ratione in pedibus obseruata. Metrum unde dictum? Quod ueluti mensuram quandam praestituit, a qua siquid plus minusue erit, pes siue uersus minime constabit. Metro quid uidetur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta ueluti sunt cantica poetarum uulgarium. Rhythmus ergo in metro non est? † Potest esse. † Quid ergo distat a metro? Quod rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine rhythmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur, metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio. Pleurumque tamen casu quodam etiam inuenies rationem metricam in rhythmo, non artificii obseruatione seruata, sed sono et ipsa modulatione ducente.*

« Qu'est-ce qu'un *metrum*? La mesure d'une chose quelconque. Qu'est-ce que le *metrum* poétique? Un ensemble fixe de règles de versification en tenant compte des syllabes et des temps dans les pieds. D'où le *metrum* tire-t-il son nom? De ce qu'il fixe d'avance pour ainsi dire une certaine mesure; s'il y a excès ou défaut le pied ou le vers ne subsistera pas. Que voyons-nous de semblable au *metrum*? Le *rhythmus*. Qu'est-ce que le *rhythmus*? Un agencement de mots ordonné non d'après des règles métriques mais d'après une scansion harmonieuse appréciée selon le jugement de l'oreille, comme le sont par exemple les chansons des poètes populaires. N'y a-t-il pas de *rhythmus* dans le *metrum*? † Il peut y en avoir. †<sup>1</sup> En quoi diffère-t-il du *metrum*? En ce que le *rhythmus* peut être par lui-même sans *metrum*, le *metrum* ne peut être sans *rhythmus*. Ce qui se définit plus clairement ainsi : le *metrum* est une règle liée à une harmonie, le *rhythmus*, une harmonie sans règle métrique. Parfois cependant, on trouvera aussi fortuitement une règle métrique dans un *rhythmus*, non qu'on ait observé les règles de l'art, mais en se laissant guider par le son et l'harmonie elle-même. »

Il est hors de doute que Marius Victorinus ne fait pas allusion au vers accentuel. Tous les termes employés par lui se réfèrent à la métrique

<sup>1</sup> Le texte de cette phrase est corrompu; C porte : *ritmus ergo in metro non est nec potest esse*; A, *rithmus ergo in metro non potest inesse. Potest esse* est une conjecture peu vraisemblable de Keil. Elle est contredite deux phrases plus loin : *metrum sine rhythmo esse non potest*. W. Meyer, *Ges. Abh.* III, p. 127, note et p. 134, a proposé de corriger : *non inesse non potest* ou *nec potest non inesse*.

quantitative traditionnelle<sup>1</sup>. Bède, par contre, ne s'est pas contenté d'imiter Marius Victorinus : il a donné un sens tout différent au passage dont il s'est inspiré. En effet, *rhythmus* prend chez lui le sens qu'il a au moyen âge de vers accentuel<sup>2</sup>. Ceci ne ressort pas seulement de la fin de son texte et des exemples de *rhythmi* qu'il donne, mais aussi d'une légère modification qu'il apporte à la définition du *rhythmus*. Marius Victorinus le définissait *uerborum modulata compositio...* numerosa scansione *ad iudicium aurium examinata*, agencement de mots ordonné d'après une scansion harmonieuse appréciée selon le jugement des oreilles; Bède *uerborum modulata compositio numero syllabarum ad iudicium aurium examinata*. En remplaçant dans la définition du *rhythmus numerosa scansione* par *numero syllabarum*, Bède indique clairement qu'il oppose le *metrum*, vers quantitatif, au *rhythmus*, vers accentuel, qui se définit, de façon générale, *numero syllabarum*, par un nombre fixe de syllabes. Ces *rhythmi* ne sont en général qu'une *modulatio sine ratione*, c'est-à-dire que les syllabes du vers ne forment pas, l'accent n'ayant pas de place fixe, une suite de rythme déterminé : telle est la structure des dimètres iambiques accentuels de la plupart des hymnes que nous

<sup>1</sup> L'allusion aux *cantica poetarum uulgarium* est obscure. On peut rapprocher ce passage de celui où Servius commente Virgile, *Géorg.* II, 385 (= 386) *uersibus incomptis ludunt : id est carminibus saturnio metro compositis, quos ad rhythum solum uulgares componere consuerunt* (éd. Thilo-Hagen, III, 253). Servius ne fait aucune allusion à une poésie accentuelle ni aux poètes de son temps qui n'écrivaient plus en saturniens. Le terme de *rhythmus* a ici le sens ancien de vers quantitatif mais dépourvu de tout schème métrique défini. Il est dès lors extrêmement probable qu'il en va de même pour Marius Victorinus.

On retrouve de façon plus claire la distinction que Victorinus établit entre le *rhythmus*, suite de pieds de nombre indéterminé (*numerosa scansione, sine ratione metrica modulatio*) et le *metrum*, suite de pieds de nombre déterminé (*metrica ratione, ratio cum modulatione*), chez saint Augustin, *De musica*, III, 2 : *Nam quoniam illud pedibus certis prouoluitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, id est numerus : sed quia ipsa prouolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat ; propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum uocari. Hoc autem utrumque habet : nam et certis pedibus currit, et certo terminatur modo. Itaque non solum metrum propter insignem finem, sed etiam rhythmus est, propter pedum rationabilem connexionem. Quocirca omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est.* Le R. P. Finaert ajoute à ce texte la note fort importante que voici : « Les définitions que le Maître donne du rythme et du mètre sont celles des grammairiens anciens. Terentianus demande au rythme une suite régulière de pieds et au mètre une suite mesurée par un nombre (v. 1632-1633) :

Namque metrum certique pedes numerosque coercent,  
Dimensa rhythum continet lex temporum.

Marius Victorinus, *Ars Gramm.* (Keil, VI, p. 50) dit : *Metrum est compositio pedum ad certum finem deducta seu dictionum quantitas et qualitas pedibus terminata uel rhythmus modis finitis et (p. 183) infinita enim res est rhythmus.* De même Quintilien (IX, 4, 50). »

Voir aussi pour l'exégèse du texte de Marius Victorinus, les pages très riches de W. Meyer, *Ges. Abh.* III, p. 127 ss.; il montre que le métricien latin ne fait aucune allusion à la métrique accentuelle et il y discute longuement les deux termes de *metrum* et de *rhythmus*.

A notre sens, aucun doute ne subsiste sur la nature quantitative et sur le sens de *rhythmus* et de *metrum* dans le passage de Marius Victorinus dont s'est inspiré Bède.

<sup>2</sup> Sauf naturellement dans la phrase : *metrum uero sine rhythmo esse non potest* où *rhythmus* a le sens général de rythme, succession régulière des mêmes temps.

venons d'analyser, où, si le nombre des syllabes est à peu près fixe, l'accent est libre et, ne coïncidant pas avec l'ancien schème du vers, 1 2 3 4 5 6 7 8, ne présente pas de rythme déterminé. Les auteurs de ces vers sont appelés par Bède *uulgares poetae*. Mais, fortuitement (*casu quodam*), d'après le son et l'agencement des mots (*sono et ipsa modulatione ducente*), il se dégage des règles (*rationem*) dans le *rhythmus*, c'est-à-dire que les accents peuvent coïncider avec les posés et que le *rhythmus* reproduit ainsi par ses accents le schème du vers classique (*ad instar, ad formam*). De tels vers (Bède en donne deux exemples) sont le fait des *docti*, comme on a vu que l'étaient Grégoire et Auspicius<sup>1</sup>. Mais cette tentative des *docti* ne s'est pas imposée<sup>2</sup> et ce sont les *poetae uulgares* qui nous livreront les éléments les plus précieux du nouveau système de versification en train de se former en roman commun.

Nous pouvons donc conclure de ce qui précède que le passage du vers quantitatif au vers accentuel s'est effectué de façon toute naturelle. En Afrique puis dans les autres régions de la *Romania*, au fur et à mesure que le sentiment des alternances quantitatives se perdait et que l'accent se chargeait d'intensité, des gens de peu de culture les premiers se mirent à lire les vers quantitatifs non plus d'après les règles de la quantité, mais en se laissant guider par le rythme du latin à leur époque, c'est-à-dire en faisant des syllabes accentuées les sommets rythmiques du vers :

Árma uirúmque cáno Tróiae qui primus ab óris

Il en résultait un vers assez mal défini comme on a eu l'occasion de le constater pour le dimètre iambique. Cependant, par suite de l'élimination de la monnaie de longue, les principaux vers quantitatifs de l'époque chrétienne, tels que le dimètre iambique, le trimètre iambique, le tétramètre trochaïque catalectique, étaient devenus des vers à nombre fixe de syllabes et ainsi, leur métamorphose en vers accentuels réguliers fut facilitée. Il en fut de même pour l'asclépiade mineur et le saphique qui dès l'origine comptaient un nombre fixe de syllabes. L'évolution fut beaucoup plus lente en ce qui concerne l'hexamètre où le principe du monosyllabisme des demi-pieds mit beaucoup plus de temps à s'imposer.

Nous allons donc suivre de la fin de l'Empire à la Renaissance carolingienne chacun des vers les plus employés pour tenter de définir le nouveau système de versification qui se constitua en roman commun.

<sup>1</sup> Dans la strophe de 4 dimètres iambiques citée par Bède (*A. h.* 51, n° 2), les accents coïncident toujours avec le posé, sauf au premier posé, comme dans les vers quantitatifs de Grégoire ou dans les vers accentuels d'Auspicius.

<sup>2</sup> Ils durent cependant avoir contribué à la régularisation des vers accentuels des *poetae uulgares*.

## SECONDE SECTION

*Des vers accentuels du roman commun aux vers romans*

### CHAPITRE PREMIER

#### DU TRIMÈTRE IAMBIQUE AU VERS DE 10

Le trimètre iambique, en raison de son schème, rendait le passage du type quantitatif au type accentuel relativement aisé.

On a vu qu'après saint Hilaire et saint Ambroise, la monnaie de longue était rapidement tombée en désuétude et que, de ce fait, les vers tendaient à l'isosyllabie. Le trimètre iambique était donc devenu, depuis le V<sup>e</sup> siècle, un vers de 12 syllabes avec une césure après la cinquième. A la fin du premier hémistiche quantitatif, il y avait sans exception un accent sur la quatrième syllabe, le cas d'un monosyllabe accentué devant la césure étant inexistant :

$\cup$  —  $\cup$   $\acute{\cup}$   $\cup$   
 Haec nostra nobis  
 $\cup$  —  $\cup$   $\acute{\cup}$   $\cup$   
 Quae prouocarunt

A la fin du vers, d'autre part, lorsqu'il s'y trouvait un mot de trois syllabes ou plus, le mètre entraînait la chute de l'accent final sur la dixième syllabe :

$\cup$  —  $\cup$   $\acute{\cup}$   $\cup$   $\cup$   
 Conferunt peccamina

Ainsi on passe très facilement du trimètre iambique quantitatif, lorsqu'il se termine par un mot de trois syllabes ou plus, au type accentuel suivant :

1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11 12

La strophe déjà citée à la page 91 d'Eugène de Tolède est quantitative :

Haec nostra nobis conferunt peccamina  
 Quae prouocarunt iudicis sententiam  
 Quam nulla flexit digna paenitentia  
 Parce Redemptor.

Or voici une même strophe mais accentuelle; c'est la première strophe d'une hymne qu'on a attribuée à saint Paulin d'Aquilée. Elle est contenue



- str. 9 Hoc quam prodiret uera lux mortalia  
Contexit alta corda ignorantia.
- str. 13 Sicque erépti nequam iubemur fréti  
Laudare Déum explosis inimicis.
- str. 16 In fine múnđi post tanta mystéria  
Adest saluátor cum grandi cleméntia.
- str. 17 Tamque apérte elementa praeténdunt  
Quam uatum óra lucide concélebrant.
- str. 18 Natus ut hómo mortali in tégmine  
Non deest cáelo manens in trinitáte.

Les vers de l'*Hymnum apostolorum* sont donc des vers de 12 syllabes dont le dernier accent tombe sur la 10<sup>e</sup> (4' + 5'') ou sur la 11<sup>e</sup> (4' + 6'), comme c'était le cas dans le trimètre iambique quantitatif (Prudence, *Cath.* VII, 36 s.):

$\bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad \bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad \bar{u} \quad \bar{u} \quad \bar{u}$   
 Non ante caeli principem septemplex  
 $\bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad \bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad - \quad \bar{u} \quad \bar{u}$   
 Moses tremendi fidus interpres throni.

Mais ces deux types fondamentaux qui ont gardé les 12 syllabes du trimètre iambique quantitatif ne sont pas les seuls qui apparaissent à l'époque du roman commun. C'est dans deux hymnes, malheureusement fragmentaires, que nous saisissons le mieux la naissance des nouveaux types accentuels (*P. A. C.* IV 2, n<sup>o</sup> XLV et LIV). Nous donnons ici tout ce qui subsiste de ces deux hymnes abécédaires<sup>1</sup>:

- N<sup>o</sup> XLV
1. Audite omnes uersum uerum magnum  
De saluatorem Christum Dei filium,  
Cum in Betleem natus fuit de uirgine.
  2. Benigna uox audita est ab angelo,  
Quam Gabriel adnunciat ad uirginem  
De introitum Christi Dei filii.
  3. Concepti uirgo de sancto spiritu,  
Peperit filium, finem et principium,  
Alpha et  $\bar{H}$ o primum et nouissimum.
  4. Deus ab austro uenit sicut fulgor  
Ab oriente [adorare dominum]  
Et adorabunt Deum in perpetuum.
  5. Erodes rex iratus erat nimium,  
Infantes paruulos iussit interficere  
Propter Iesum, qui natus fuit de uirgine.

<sup>1</sup> Strecker, *ad locum*, estime que les vers de ces deux hymnes sont de schème 5- $\bar{u}$ +7 $\bar{u}$ - « multis locis violatum ».

6. Festinant magi adorare dominum,  
Aurum et thus offerebant munera,  
Myrra electa sepulturae domino.
7. Gaudebunt sancti et gaudebunt angeli  
Gaudent prophetas, martyres et uirgines  
Propter Iesum, qui natus fuit de uirgine.  
...
9. Iosep in somnis apparuit angelus,  
Vt in Egypto fugiret cum domino,  
Quia Iudei uolunt illum occidere.  
...
11. Letus permansit in corpus uirgineum;  
Leta Maria quando peperit filium,  
Tristis est, quando ductus fuit ad patibulum.

N<sup>o</sup> LIV

1. Adonai magne et mirabilis  
Adesto mihi, respice placa < bi > lis  
Iam me adpremit uulnus insanabilis.
2. Beatus uir, qui semper est pavidus  
Et recordatus de die iudicii  
Et metuendus de die supplicii.
3. Caelestis rex qui plasmasti omnia,  
Da mihi sensum atque intellegentiam  
Ad corrigendum populum in hoc seculo.  
...
4. Elegit me Deus in suum seruitium  
Ad offerendum sanctum sacrificium  
Et deprecandum pro iusti<s> et impiis.  
...
5. Habui magistrum Adalbertum episcopum;  
Ipsé me docuit in suo sancto spiritu,  
Et me iniunxit in gradum presbiteri.  
...

Ces deux hymnes sont conservées dans un manuscrit de la fin du IX<sup>e</sup> siècle (n<sup>o</sup> XC (85) de la bibliothèque capitulaire de Vérone). Mais elles ont des traits de latin vulgaire et elles doivent avoir été composées avant la réforme carolingienne: LIV, 1, 3 *uulnus insanabilis*; XLV, 1, 2 *de saluatorem*, 2, 3 *de introitum Christi*, 3, 1 *de sancto spiritu*, 6, 2 *offerebant... myrra electa*, 7, 2 *gaudent prophetas*, 9, 2 *in Egypto fugiret*, 11, 1 *permansit in corpus*<sup>1</sup>.

Les 42 vers qui nous sont parvenus présentent une grande variété de vers accentuels issus du trimètre iambique quantitatif:

1<sup>o</sup> type 4' + 5'' Festinant mági adorare dóminum

<sup>1</sup> Dans la seconde, le caractère strictement personnel de la cinquième strophe rend bien douteux qu'elle ait jamais été chantée.

C'est le type le plus fréquent : 21 vers, c'est-à-dire la moitié des vers qui nous sont parvenus dans les deux hymnes citées. C'est l'une des deux formes que prend naturellement le trimètre iambique en devenant accentuel, comme on l'a vu ci-dessus.

2° type 4' + 5'     Audite ómnes uersum uerum mágnum  
Deus ab áustro uenit sicut fúlgor

Ce type se trouve deux fois dans le premier fragment. Il est remarquable car il indique que l'alternance *sdrucchiolo* / *piano*, qui existe en italien et en espagnol (le français et le provençal n'ont gardé que l'opposition masculin/féminin), existait déjà en roman commun (on rencontrera cette même alternance, de façon plus nette encore, à propos de l'asclépiade mineur, p. 125; pour le tétramètre trochaïque catalectique, cf. p. 141 s.). En effet, ce type n° 2 (4' + 5') est au type n° 1 (4' + 5'') ce qu'est en italien un *endecasillabo piano* à un *endecasillabo sdrucchiolo*.

Il est d'ailleurs très probable que cette opposition 4' + 5'' / 4' + 5' a été favorisée par l'existence du vers saphique, très populaire durant toute l'époque mérovingienne.

En effet, du fait de sa structure, un vers saphique quantitatif, par exemple un vers de Prudence comme *Cath.*, VIII, 1 :

— 0 — — — | 0 0 — 0 — 0  
Christe seruorum regimen tuorum

Il accentuellement, a sans exception un accent sur la quatrième syllabe et un autre sur la dixième. C'est bien ce qui s'est réalisé dans les strophes saphiques accentuelles (par exemple *A. h.* 51, n° 95, str. 1) <sup>1</sup> :

O pater sancte mitis atque pie  
O Iesu Christe fili uenerande  
Paraclitusque spiritus o alme  
Deus aeterne.

Un vers saphique accentuel comme le premier de cette strophe est tout semblable au vers :

Audite ómnes uersum uerum mágnum

qui représente lui-même la forme « piano » du trimètre iambique accentuel « *sdrucchiolo* » :

Festinant mági adorare dóminum

<sup>1</sup> L'hymne est transmise par plusieurs manuscrits d'Italie, du X<sup>e</sup>, de la fin du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle; par un manuscrit de Moissac du X<sup>e</sup> siècle, par deux manuscrits anglais de la fin du X<sup>e</sup> et du début du XI<sup>e</sup> siècle, etc.

On a d'ailleurs vu plus haut, p. 91, que la strophe saphique, depuis Eugène de Tolède, pouvait être formée, non de trois vers saphiques et d'un adonique, mais de trois trimètres iambiques et d'un adonique. Les deux vers devaient donc être considérés comme variantes d'un même mètre.

3° type 4 + 5''     Aurum et thús offerebant múnera

On rencontre ce type cinq fois dans nos deux fragments.

Dans les vers que nous avons examinés jusqu'ici, le premier hémistiche était de 5 syllabes dont la quatrième portait l'accent (4'); ici, au contraire, il est de 4 syllabes (la quatrième est accentuée) : ainsi, de même que le deuxième hémistiche comptant 5 syllabes jusqu'à l'accent fixe pouvait être suivi de 2 ou d'une syllabe atone (5'' / 5'), de même, le premier hémistiche qui compte 4 syllabes jusqu'à l'accent fixe, peut être suivi ou non d'une atone (4' / 4).

Les trois types de trimètre iambique accentuels examinés jusqu'ici peuvent être représentés par les schémas suivants :

1° 1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11 12  
2° 1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11  
3° 1 2 3 4 | 6 7 8 9 10 11 12

Au n° 3, malgré l'omission de la 5<sup>e</sup> syllabe, le rythme métrique devait rester le même. Le contexte (trimètres iambiques accentuels de rythme ascendant) indique que le troisième levé est un « levé zéro ».

4° type 4' + 6''     Ad corrigendum populum in hoc seculo

Ce type, dont on trouve sept exemples dans les deux abécédaires, présente la particularité d'avoir un second hémistiche de 8 syllabes (6 jusqu'à l'accent final : 6''), alors que dans les exemples examinés jusqu'ici, il n'en comptait que 7 (5'' ou 6'). Or, nous avons vu à propos de l'*Hymnum apostolorum* (voir ci-dessus, p. 109 s.) que la deuxième forme fondamentale que prenait le trimètre iambique accentuel par évolution naturelle était la suivante :

4' + 6''     Precamur pátre[m] regem omnipoténtem

Le type n° 4 des deux abécédaires est un vers « *sdrucchiolo* » par rapport à ce dernier vers. S'il ne se rencontre pas, dans les deux fragments cités, de vers de forme 4' + 6', c'est, semble-t-il, un simple hasard puisqu'il se trouve 24 fois dans l'*Hymnum apostolorum*. D'ailleurs, dans nos deux fragments, des fins de vers comme *filium*<sup>1</sup>, XLV, 11, 2; *intellegentiam*,

<sup>1</sup> Dans un vers comme XLV, 3, 2 :

Peperit filium finem et princípium  
*filium* devait se prononcer *filu*.

LIV, 3, 2, où *i* en hiatus n'était plus prononcé comme voyelle dans la langue parlée, laissent entrevoir le type fondamental 4' + 6' :

Leta María quando peperit filium  
Da mihi sénsum atque intellegéntiam

dont un vers comme :

Ad corrigendum populum in hoc seculo

est la réplique « sdrucchiolo ».

5° type 4 + 6'' Benigna uóx audita est ab ángelo

Le premier hémistiche de ce vers, représenté cinq fois, est « masculin » par rapport à celui du n° 4, comme on a vu que l'est celui du n° 3 par rapport à celui du n° 1.

Les deux vers XLV, 5, 2 et LIV, 4, 1 seront examinés plus bas, p. 128.

Voici la liste des différents vers accentuels issus du trimètre iambique que nous avons rencontrés en roman commun :

1a, type fondamental 4' + 5''

1b, type 4' + 5' Festinant magi adorare dominum  
Audite omnes uersum uerum magnum  
1c, type 4 + 5'' Aurum et thus offerebant munera

2a, type fondamental 4' + 6'

2b, type 4 + 6'' Precamur patrem regem omnipotentem  
Benigna uox audita est ab ángelo<sup>1</sup>  
2c, type 4' + 6'' Ad corrigendum populum in hoc seculo

Or, les analogies entre le système auquel aboutit le trimètre iambique en roman commun et le système du vers de 10 qui se dégage de la comparaison du vieux français et de l'italien, sont frappantes :

Les deux formes fondamentales du trimètre iambique accentuel se retrouvent telles quelles en italien :

1a Festinant mági adorare dóminum  
Non molto lúngi per volerne préndere<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Et, en admettant la prononciation nímium en fin de vers :

2b', type 4 + 6' Erodes réx iratus erat nímium.

<sup>2</sup> Les vers romans cités dans les pages qui suivent sont, sauf exception, ceux qui ont été cités en exemple dans le chapitre sur le décasyllabe. On n'indiquera donc pas ici d'où ils sont tirés pour ne pas charger le texte.

2a

Precamur pátrém regem omnipoténtem  
Che no è áltro se non Deo devisáre

En France, le décasyllabe n'apparaît jamais, naturellement, sous la forme « sdrucchiolo », mais sous les formes féminines et masculines. En roman commun, il n'y a pas de vers se terminant par une cadence masculine, ce qui n'est pas étonnant, puisqu'on évitait déjà de façon générale, dans le système quantitatif, de placer en fin de vers un monosyllabe accentué<sup>1</sup>. Et il est naturel que ce soit seulement au cours de l'évolution de chaque langue que des vers masculins aient été plus ou moins fréquemment employés, suivant la fréquence des oxytons. Ainsi, l'*endecasillabo tronco* est rare en Italie, alors qu'en France, le décasyllabe masculin est très fréquent.

Ceci posé, voici les différents types de vers de 10 romans exactement comparables aux vers accentuels issus du trimètre iambique quantitatif :

1a, type fondamental 4' + 5'' (type *sdrucchiolo*) :

Festinant mági adorare dóminum  
Non molto lúngi per volerne préndere

1b, type 4' + 5' (type *piano* ou féminin) :

Audite ómnes uersum uerum mágnum  
Perchè pensándo consumai la imprésa  
Trouvai pastóure qui gardoit sa proíe

2a, type fondamental 4' + 6' (type *piano* ou féminin) :

Precamur pátrém regem omnipoténtem  
Che no è áltro se non Deo devisáre  
Cons fut de Róme del mizel qui donc i éret

2b, type 4 + 6'' (type *sdrucchiolo* à la rime et *tronco* à la césure) :

Benigna uóx audita est ab ángelo  
Già non compié dí tal consiglio réndere

2b', type 4 + 6' (type *piano* ou féminin à la rime et *tronco* ou masculin à la césure) :

Erodes réx iratus erat nímium  
Ch'io cominciai come persona fráncia  
Donc prist muliér vailant et honoréde

Les analogies entre le trimètre iambique accentuel tel qu'il s'était développé en roman commun et le vers de 10 de l'italien et du vieux français sont trop précises pour qu'on puisse douter que le trimètre iambique (et le saphique qui se confondait avec le trimètre iambique

<sup>1</sup> Voir à ce sujet J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*<sup>2</sup>, p. 314 et l'article de L. Nougaret, *Rev. Et. Lat.*, 1946, p. 268.

accentuel de type 4' + 5', on l'a vu p. 112) ne soit le point de départ du plus important vers roman.

D'Ovidio a observé très justement dans sa *Versificazione italiana*, p. 210 s., que le trimètre iambique et le sapphique sont deux vers qui ont fini par se confondre : « ... il trimetro giambico acatalettico, che ritmicamente era divenuto pari al saffico, salvo una sillaba atona di più nella chiusa, e insomma finì con esser percepito come niente più che lo sdrucchiolo del saffico, non solo si adoperò in canti bellici e a serie catastica, ma assunse in essi e in canti religiosi tutta la testura della strofe saffica. Una tale promiscuità è assai significativa, e riverbera sulla popolarità e sull'uso epicolirico del saffico e della saffica una luce molto favorevole. »

Mais s'il est juste de souligner qu'un trimètre iambique accentuel comme :

4' + 5'' Et Iesum Christum sanctum quoque spiritum

est à un vers sapphique comme :

4' + 5' O pater sancte mitis atque pie

ce qu'est en italien un *endecasillabo sdrucchiolo* à un *endecasillabo piano*, c'est une erreur de croire, comme d'Ovidio, que le trimètre iambique accentuel n'apparaît que sous la forme 4' + 5''. Et comme les *endecasillabi sdrucchioli* sont très rares dans l'ancienne poésie italienne, fait qu'il a pourtant parfaitement expliqué par la difficulté de placer des proparoxytons à la rime (*op. cit.*, p. 182), d'Ovidio estime, p. 199, que l'*endecasillabo* remonte au seul sapphique :

Vt queant laxis resonare fibris

Mais un tel vers n'explique pas le décasyllabe épique français ni sa forme correspondante italienne, rare, mais bien attestée. D'Ovidio en a eu le sentiment lorsqu'il écrit, p. 203 : « L'osso duro è il decasillabo francese, il quale... non sembra combaciare bene con alcun ritmo latino; e dico con uno che sia stato effettivamente usato e usuale nel medio evo, non già o di rarissimo uso, o smesso dopo l'età classica e schiettamente metrica, o di mera ricostruzione suppositizia. » Et plus loin, p. 226 : « Ma contro al saffico sta pure una formidabile obiezione ritmica » : c'est la syllabe surnuméraire à la césure du vers épique français.

Or, comme nous l'avons vu, cette « formidabile obiezione » disparaît dès le moment où on reconnaît que l'accent final du trimètre iambique tombait non seulement sur la 10<sup>e</sup> syllabe (type 4' + 5''), mais sur la 11<sup>e</sup> (type 4' + 6') :

Precamur patrem regem omnipotentem  
Cons fut de Róme del mielz qui donc i éret

D'ailleurs, le traitement du trimètre iambique accentuel de type 4' + 6' :

Precamur patrem regem omnipotentem

est remarquable. En effet, le dernier accent du vers tombait sur la 11<sup>e</sup> syllabe. Chaque hémistiche était de rythme ascendant; mais dans le vers entier, la 5<sup>e</sup> syllabe atone renversait ce rythme. Aussi, dans les deux abécédaires cités ci-dessus, voyons-nous apparaître à côté du vers de forme 4' + 6', un vers de forme 4 + 6'' et 4 + 6' à césure masculine :

Benigna uox audita est ab angelo  
Erodes rex iratus erat nimium

ce qui indique qu'était en train de se former en roman commun le vers qui sera celui de l'épopée française : le rythme ascendant du vers est sauvegardé par le fait que la 5<sup>e</sup> syllabe atone tend à devenir facultative devant la césure comme elle l'est en vieux français (*Saint Alexis*, v. 16 s.) :

Eufemiens ensi out nom li pédre,  
Cons fut de Róme del mielz qui donc i éret

Mais les trimètres iambiques à césure masculine (4 + 6') sont naturellement peu nombreux en roman commun tandis que dans l'*Alexis*, d'après les statistiques de G. Otten, *Ueber die Caesur im Altfranzösischen*, p. 2, les césures féminines ne représentent plus que le 53%<sup>1</sup>, chiffre qui, à partir du *Roland*, descendra sensiblement au-dessous de 50%. Il faudra toutefois attendre jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle pour que cette syllabe surnuméraire soit complètement éliminée devant la césure, sous l'influence de Jean Le Maire de Belges (Verrier, *Le Vers français*, II, p. 126). En Italie, au contraire, l'*endecasillabo crescente* employé déjà rarement au *duecento* fut abandonné au siècle suivant.

Malgré l'admiration que nous portons aux travaux si riches et si lumineux de Ph. Aug. Becker sur l'hymnologie chrétienne et les origines de la métrique des langues romanes, nous ne pouvons partager toutes ses opinions. Ce savant voit l'origine du décasyllabe épique dans le vers alcaïque (*Die Anfänge der romanischen Verskunst, Zeitsch. f. fr. Spr. u. Lit.* LVI, p. 265). En accentuant un alcaïque sur la dernière syllabe on obtient, en effet, un vers semblable au décasyllabe épique à césure féminine :

Vides ut alta stet niue candidum

Mais rien ne permet de croire qu'une telle prononciation remonte plus haut que la réforme carolingienne. Nous avons tenté de montrer qu'à cette époque, le nouveau système de versification accentuel qui est à l'origine des différentes langues romanes était déjà formé. De plus, comme l'avait justement noté Becker dans une autre étude (*Vom christl. Hymnus zum Minnesang, Hist. Jahrb. der Görresgesellschaft*, LII, p.

<sup>1</sup> D'après Verrier, *Le Vers français*, II, p. 123, ce pourcentage doit être quelque peu abaissé : 50,7% dans les 335 premiers vers et 46,2% dans les 290 derniers. Le *Boèce* en a, d'après lui, 57,6%.

169 s.), si les dimètres iambiques, les trimètres iambiques, les tétramètres trochaïques catalectiques, les hexamètres et les asclépiades mineurs que l'on rencontre jusqu'à la fin de l'époque mérovingienne participent d'une tradition antique toujours vivante, il en va tout autrement des systèmes saphiques, asclépiades et alcaïques quantitatifs de la renaissance carolingienne : ils ne sont plus un produit d'une tradition continue, mais ils sont les témoins d'une tentative délibérée de faire revivre des vers quantitatifs tombés dans l'oubli; il serait de ce fait artificiel d'en faire sortir les vers des langues romanes.<sup>1</sup> Il nous semble que ce fut une erreur de Becker d'estimer que la métrique accentuelle est née par « imitation » de la métrique quantitative. Nous nous sommes au contraire efforcé de montrer, dans notre chapitre sur le passage du vers quantitatif au vers accentuel, que le passage s'est effectué sans aucune solution de continuité, au fur et à mesure qu'évoluait la langue, et que le nouveau système était déjà formé dans ses grandes lignes en roman commun.

De plus, Ph. Aug. Becker ne cache pas, pour une autre raison, que son hypothèse n'est pas entièrement satisfaisante (*Die Anfänge...*, p. 266) : « Eine Schwierigkeit kann man im seltenen Vorkommen des Versmasses finden, immerhin ist seine Spur deutlich genug. Schwerer wiegt das Fehlen einer fünfzeiligen Strophe; denn läge eine solche vor, so könnte man sie ohne Zögern als das gesuchte Vorbild der Alexiustrophe ansprechen; allein, der Fünfzeile des *Alexiusliedes* stehen nur vierzeilige Hymnenstrophen gegenüber. »

Or, s'il ne se trouve pas de strophe de 5 alcaïques, il y a depuis Prudence une tradition très riche de vies de saints narrées en strophes de 5 trimètres iambiques<sup>2</sup>. Ceci constitue un fait important qui confirme les vues qui se sont imposées à nous, que le trimètre iambique accentuel est à l'origine du vers roman de 10. En effet, il ne fait pas de doute que la strophe de Prudence, *Perist.* X, 1 ss., du synode du Tessin, voir ci-dessus, p. 109, et de l'*Alexis*, ne représentent une même tradition :

<sup>1</sup> Il y a pourtant l'octosyllabe en vieux français, cf. p. 135 s. Mais il n'est pas un vers commun à plusieurs langues romanes et il a été adapté à un système préexistant.

<sup>2</sup> Voici une liste d'hymnes en strophes de 5 trimètres iambiques traitant de vies de saints ou de sujets voisins : le Christ, Dieu, articles de foi comme le carême, le jeûne, etc. :

- Prudence, *Cathem.* VII: *Hymnus ieiunantium.*  
*Perist.* X: *Sancti Romani martyris contra gentiles dicta.*  
P.A.C. IV2, n° CXLV: *Synode du Tessin* (cf. p. 109).  
— n° XL: *De sex aetatibus mundi* (ms. du VIII<sup>e</sup> s.; le 5<sup>e</sup> vers est le refrain).  
— n° XLII: *De Iesu Christo* (ms. des environs de l'an 800).  
— n° XXXIV: *De fide et caritate seu cauenda cupiditate* (ms. de la fin du IX<sup>e</sup> s.).  
— n° LXXXI: *Versus in canticis canticorum de deo sanctaeque ecclesiae* (ms. de la fin du IX<sup>e</sup> ou du début du X<sup>e</sup> s.).  
— n° XXXVI: *De initium quadragesime* (ms. du début du X<sup>e</sup> s.).

*A. h.*, t. 27 (hymnologie mozarabe; sur la difficulté de dater les hymnes de cette provenance, cf. p. 158) :

- n° 28: *De mediante Quadragesima.*

Romane, Christi fortis adsertor Dei,  
Elinguis oris organum fautor moue,  
Largire comptum carmen infantissimo,  
Fac ut tuarum mira laudum concinam  
Nam scis et ipse posse mutos eloqui.

Exorta scisma iam prisco de tempore  
Ab aquilone parte unde pandere  
Malum in terra uniuersum propheta  
Vaticinandum Isaias cecenet  
Vbi superbus thronum cadens elegit.

Bons fut li siecles al tens ancienor,  
Quer feit i ert e justise et amor,  
Si ert credance dont or n'i at nul prot;  
Tot est mudez perdude at sa color :  
Ja mais n'iert tels com fut as anceisors.

Reprenons la liste des correspondances entre le trimètre iambique accentuel tel qu'il s'était développé en roman commun et le vers de 10 roman :

- 1a Festinant mági adorare dómimum  
Non molto lúngi per volerne préndere
- 1b Audite ómnes uersum uerum mágnium  
Si volge all' ácqua perigliosa e guáta  
Car nulla dómna peitz no s'aconsélha  
Trovaí pastoure qui gardoit sa proíe
- 2a Precamur pátre[m] regem omnipoténtem  
Che no è áltro se non Deo devisáre  
Que no lur fássa cafloquet ni peintúra  
Cons fut de Róme del mielz qui donc i éret
- 2b Benigna uóx audita est ab ángelo  
Che non possiám nell' altra bolgia scéndere
- 2b' Erodes réx iratus erat nímiium  
Mi ritrovaí per una selva oscúra  
Metr' e donár e no vol s'afánza  
Donc prist muiliér vailant et honoréde

- n° 37: *A Resurrectione Domini usque ad Ascensionem.*  
— n° 87: *In sancti Aemiliani abbatis.*  
— n° 97: *In sancti Bartholomaei.*  
— n° 102: *In sancti Clementi.*  
— n° 111: *In sanctae Dorotheae.*  
— n° 126: *In sancti Hieronymi.*  
etc.

C'est en strophes de 5 trimètres iambiques que Paulin d'Aquilée a fait son poème fu nèbre sur la mort du duc de Friul Enric (*P. A. C.* I, p. 131 ss.). La même structure se retrouve dans l'hymne pascal (*A. h.* 50, n° 103 : *In Natali ss. Petri et Pauli*), et dans plusieurs autres hymnes que la tradition lui attribue (*A. h.* 50, n° 101-106). Alphanus, archevêque de Salerne, mort en 1085, a employé la même strophe pour son hymne *De omnibus sanctis* (*A. h.* 50, n° 263).

C'est en italien qu'on est resté le plus fidèle au système latin du roman commun puisque tous les types sont employés concurremment au *duecento* (4' + 5' / 4 + 6' / 4' + 6'; cette dernière forme toutefois étant très peu employée).

En vieux français et en provençal, on a exclu la forme 4' + 5' de l'épopée. Dans la lyrique elle est encore tolérée, mais elle y est rare.

Ces différences s'expliquent par l'évolution différente des langues romanes pendant la longue période troublée et stérile qui sépare le IX<sup>e</sup> siècle de l'époque où sont apparus les monuments littéraires. Mais ces différences sont de détail et si, dans les grandes lignes, l'*endecasillabo* et le décasyllabe représentent un même vers, le fait s'explique naturellement par une origine commune.

Mais il reste encore quelques points à élucider.

La forme 1c, de type 4 + 5'', a été éliminée :

Aurum et thús offerebant múnera

On en comprend, semble-t-il, aisément la raison. Les deux hémistiches sont de rythme contraire (le premier de rythme ascendant, le second de rythme descendant), et, par suite de la suppression de la 5<sup>e</sup> syllabe atone, ils ne se suivent pas sans heurt<sup>1</sup>; d'autre part, un tel vers est semblable à un vers de 9. Il n'est donc pas étonnant que cette forme ait été éliminée.

Après avoir étudié le décasyllabe roman, voir ci-dessus, p. 21 ss., et constaté que, d'une part, le décasyllabe français lyrique, 3' + 6, n'apparaît que relativement tard, que, d'autre part, il est inconnu en italien, nous avons émis l'hypothèse qu'il avait été créé en Provence vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, puis imité en vieux français et en portugais. Cette hypothèse s'accorde avec le fait que nous ne rencontrons pas, en roman commun, de trimètre iambique accentuel de cette forme; laquelle n'apparaît d'ailleurs dans aucun type latin accentuel de cette époque.

Toutefois, il y a un dernier fait qui ne trouve pas d'explication pleinement satisfaisante : la coupe après la 6<sup>e</sup> syllabe (ou la 7<sup>e</sup> inaccentuée) :

Non remast chevalers ne nus ris bar  
E fu tros a la feste de san Romeu

L'ostes qui l'herberga ot non Gautiers  
A une ceminee de marbre chier

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
Tempo era dal principio del mattino

On ne trouve cette coupe, de façon nette, ni dans le trimètre iambique accentuel ni, de façon générale, dans aucun *rythmus* de l'époque méro-

<sup>1</sup> Ce qui n'arrivait pas dans le cas du type 2b (4 + 6'') :

Benigna uóx audita est ab ángelo

vingienne. On a fait plusieurs hypothèses pour en rendre compte, mais aucune n'est pleinement satisfaisante.

La plus séduisante est celle que Rochat émettait il y a plus de 80 ans, *Jahrb. f. Rom. u. Engl. Lit.* XI, p. 74 : d'après lui, la coupe après la 6<sup>e</sup> syllabe du vers de 10 provient de la césure heptémimère de l'ancien sénaire iambique. Mais il ne donne aucun exemple pour justifier cette hypothèse.

La césure heptémimère du sénaire iambique est plus rare que la pentémimère; elle est pourtant bien attestée à l'époque classique. Et, en effet, un vers comme celui de Phèdre (I, 6; éd. Brenot) :

Quod arbores loquántur non tantum férae

est semblable, accentuellement, à ce vers de Jean Bodel :

Sains Nicolais pourcáche te delivránche

Seulement, tout se passe comme si, à l'époque des invasions, cette césure avait été oubliée au profit de la pentémimère. Les vers quantitatifs de cette époque, il est vrai, nous en fournissent plusieurs exemples. On en relève chez Prudence, par exemple, dans son long poème sur la passion de saint Romain (*Perist.* X), en strophes de 5 trimètres iambiques :

v. 191 Mox fleuit impuratus occisum graui  
v. 906 Immotus et petente rictu constitit

De même, v. 67, 97, 140, 308, 459, 562, 688, 815, 1006.

Mais dans la poésie accentuelle, nous n'avons rien trouvé de net. Certes, des vers comme (*P. A. C.* IV 2, XLV, 4, 1; CXLV, 6, 2) :

Deus ab austro uenit sicut fulgor  
Ab aquilone parte, unde pandere

sont nombreux. Et, *a priori*, ils pourraient avoir une césure aussi bien après *uenit* et *parte* qu'avant (on sait qu'en italien il arrive très fréquemment qu'on ne puisse décider si un *endecasillabo* est *a maiore* ou *a minore*). Mais en l'absence de trimètres iambiques accentuels nettement césurés après la 7<sup>e</sup> syllabe inaccentuée, nous devons admettre, en bonne méthode, que les vers cités sont césurés avant *uenit* et *parte*. Le problème reste donc sans solution satisfaisante<sup>1</sup>. Mais, malgré cet « osso duro », les correspondances sont si précises et nombreuses entre le trimètre iambique accentuel et le décasyllabe roman que nous ne pouvons refuser de voir dans ce dernier l'aboutissement roman du premier.

<sup>1</sup> On trouvera dans le livre de W. Thomas, *Le Décasyllabe roman et sa fortune en Europe*, p. 21 ss., une liste des diverses hypothèses concernant l'origine du décasyllabe.

## CHAPITRE II

### DE L'ASCLÉPIADE MINEUR AU VERS D'ARTE MAYOR

L'asclépiade mineur, sans être aussi fréquent que le double dimètre iambique ou le tétramètre trochaïque catalectique, n'en fut pas moins souvent employé dans le haut moyen âge, tant sous sa forme quantitative que sous sa forme accentuelle. Il ne fut pas l'apanage unique d'un poète fort cultivé comme Prudence ou des humanistes de la renaissance carolingienne. Loin de là. Les exemples de ce vers qui seront étudiés ci-dessous montrent qu'il était utilisé par les poètes les plus humbles et qu'il était aussi « populaire » que le tétramètre trochaïque catalectique par exemple.

L'asclépiade mineur est formé de deux hémistiches de six syllabes chacun. En raison de son schème métrique :

---o--- | ---o---o

le dernier accent de chaque hémistiche tombe soit sur la quatrième syllabe de l'hémistiche s'il finit par un mot de plus de deux syllabes, soit sur la cinquième s'il se termine par un dissyllabe, comme on le voit d'après cet exemple de Prudence, *Cath.* V, str. 3 :

Ne nesciret hómo spem sibi lúminis  
in Christi sólido corpore cónditam,  
qui dici stáblem se uoluit pétram,  
nostris ignículis unde genus uénit.

En voici un autre exemple tiré de l'hymnologie mozarabe, *A. h.* 27, n° 175. L'hymne semble dater de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> et on y remarque quelques fautes de quantité, spécialement devant la césure; strophe 6 :

<sup>1</sup> L'asclépiade mineur est fréquent dans l'hymnologie mozarabe, cf. W. Meyer, *Ges. Abh.* I, p. 227. Le plus ancien manuscrit qui nous transmet ces hymnes ne remonte guère plus haut que le X<sup>e</sup> siècle et par conséquent la datation en est fort délicate et la plupart du temps impossible. Dans l'hymne dont on cite la strophe 6, l'auteur se nomme à la strophe 25 : Cyxilla, évêque de Tolède à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. Malheureusement cette strophe, la dernière de l'hymne, ne se trouve que dans le *Breviarium secundum regulam sancti Isidori* d'Ortiz, paru en 1502. Les deux manuscrits du X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècle l'ont omise. On doit donc, sur la date de cette hymne, se contenter d'une vraisemblance. Cf. *A. h.* 27, *ad locum*.

Athleta pédibus impiger ámbulans  
Thyrsus, regem úbi repperit ímpium  
apprendens ténuit admonet et dócet,  
iam falsa ut cólere idola témneret.

Le sentiment des alternances quantitatives une fois perdu, l'asclépiade mineur est devenu un vers à deux hémistiches égaux, de 6 syllabes, dont la dernière accentuée était soit la quatrième, cas le plus fréquent, soit la cinquième : 4'' ou 5'. Ainsi dans *A. h.* 27, n° 115, str. 13 et 14, 2<sup>1</sup> :

4'' + 4'' Sed mox decipitur per elegántiam  
5' + 4'' Sexum dicit úiri non esse féminam;  
4'' + 4'' Quam Christi fámula uerbis ut increpat  
4'' + 4'' Immitis méretrix iudicem incitat.  
4'' + 5' Fallax opínio quem medicum uocat.

C'est ainsi qu'apparaît l'asclépiade mineur accentuel dans plusieurs poèmes antérieurs à la réforme carolingienne. Un abécédaire de caractère très populaire, qui a pour source une *Vie* latine du VIII<sup>e</sup> siècle, nous rapporte les miracles de saint Zénon, évêque de Vérone au IV<sup>e</sup> siècle. Il est contenu dans un manuscrit de la fin du IX<sup>e</sup> siècle qui a omis deux strophes et demie<sup>2</sup>. En voici les strophes 1-3, 11 et 19 (*P. A. C.* IV 2, n° LI) :

4'' + 4'' Audient principes, audient populi,  
4'' + 4'' Quanta peracta sunt de sancto homine,  
5'' ou 4'' + 4'' Quanta Deus condedit in se credentibus.  
5' + 4'' Benignus ac mitis<sup>3</sup> Zeno episcopus,  
4'' + 4'' Confessor domini et pastor populi,  
5'' + 4'' Quanta ille meruit a Deo gratia.  
4'' + 4'' Castus permanserat Zeno episcopus  
4'' + 4'' Sedens in lapidem, piscans in Adise.  
Quanta Deus...  
5' + 4'' Laetus<sup>4</sup> ego fui de isto corpore,  
4'' + 4'' Si Zenon uenerit, quem demon exiet.  
Quanta Deus...  
5' + 5'' Tunc demon exclamat per ore infantule  
4'' + 4'' Zeno iam prope est et ego fugio.  
4'' + 4'' Quanta peracta sunt de sancto homine.

L'hymne *Angelus Domini*, *P. A. C.* IV 2, n° VI, contenue dans un manuscrit des environs de l'an 800, est de structure analogue. C'est un abécédaire entièrement conservé :

<sup>1</sup> Hymne transmise par un manuscrit du X<sup>e</sup> siècle et deux du XI<sup>e</sup>. Cf. note précédente.

<sup>2</sup> Cet abécédaire doit dater des environs de l'an 800; voir D. Norberg, *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, p. 108 ss.

<sup>3</sup> *Amitte*, *cod.*; *ac mitis* Strecker.

<sup>4</sup> *Lesus*, *cod.*; *laetus* Norberg, *op. cit.*, p. 105.

- 4'' + 4'' 1. Angelus Domini Mariae nuntiat :  
 4' + 4'' Spiritus sanctus super te ueniat,  
 4' + 4'' Beata uirgo et Dei genitrix.
- 5' + 4'' 2. Beata es uirgo ex mulieribus,  
 4'' + 4'' Quod de te nascitur, sanctum uocabitur.  
 Beata...
- 5' + 4'' 8. Homines scrutabant scripturas legibus,  
 5' + 5' Perscrutabant, ubi nasceretur Christus  
 Beata...
- 4' + 4'' 15. Postquam cognouit, quod Christus natus est,  
 4' + 5'' Tunc paruulorum interfector extitit.  
 Beata...
- 4' + 4'' 18, 1 Sanctus Iohannes uenit de heremo <sup>1</sup>.

L'évolution naturelle de l'asclépiade mineur aboutissait à un vers accentuel où le dernier accent fixe de chaque hémistiche tombait soit sur la quatrième syllabe, et en ce cas était suivi de deux inaccentuées, 4'', soit sur la cinquième syllabe, et alors était suivi d'une seule inaccentuée, 5'.

Or, de très nombreux asclépiades mineurs accentuels de l'hymne *Angelus Domini* ne correspondent pas exactement à ce schème <sup>2</sup>. Sur 45 vers (les vers 5,1 et 17,1 sont corrompus), seulement 12 y correspondent : 6 vers de forme 4'' + 4'', 5 de forme 5' + 4'' et un de forme 5' + 5'. Tous les autres ont au moins un hémistiche dont le nombre de syllabes est inférieur ou supérieur à 6 : 29 vers sont de forme 4' + 4'' ; 3 vers sont de forme 4' + 5'' et un de forme 4' + 5'.

Il est à remarquer qu'aucun de ces vers ne compte moins de 4 syllabes ou plus de 5 syllabes jusqu'à la dernière accentuée. Seules les syllabes atones qui suivent le dernier accent sont en nombre variable. Dès lors l'explication du phénomène est aisée. On a souligné ci-dessus, p. 112, qu'à côté du trimètre iambique accentuel de type *sdrucchiolo* comme :

Festinant mági adorare dómínum

on trouvait le type *piano* :

Audite ómnes uersum uerum mágnúm.

De même, p. 141 ss., à côté du tétramètre trochaïque catalectique accentuel *sdrucchiolo* :

In Deo deuet cogítare non peccare némio

<sup>1</sup> Doit être sans doute accentué *héremo*, d'après le témoignage des langues romanes, cf. *REW* sous *éremus*.

<sup>2</sup> Ce qui arrive aussi parfois dans l'hymne sur saint Zénon.

on trouve sa réplique *piano* :

Dies illa erit mágna quasi mille ánni

Ainsi dans le cas de l'asclépiade mineur accentuel. Chaque hémistiche de 4 syllabes *sdrucchiolo*, 4'', peut devenir *piano*, 4', et chaque hémistiche de 5 *piano*, 5', peut devenir *sdrucchiolo*, 5''. Le jeu des alternances *sdrucchiolo/piano* apparaît en plein dans l'*Hymnum de Virginibus* dont l'auteur s'est astreint à ne compter que 4 syllabes jusqu'à la dernière accentuée de chaque hémistiche. L'hymne est transmise par un manuscrit du début du IX<sup>e</sup> siècle; *A. h.* 51, n<sup>o</sup> 237 (nous suivons le texte du manuscrit; le R. P. Blume y a introduit des corrections évidemment abusives pour conserver partout le nombre de 6 syllabes par hémistiche) :

- 4'' + 4'' 1. Amici nobiles Christi sunt uirgines  
 4'' + 4'' Regnant perpetuo cum Christo domino.
- 4'' + 4'' 2. Beata uiscera qui nesciunt macula <sup>1</sup>  
 4'' + 4'' Victa piacula fulgent in gloria.
- 4'' + 4' 3. Cantabunt canticum gaudentes eum  
 4' + 4' Regna caelorum sede gaudebunt.
- 4'' + 4'' 7. Gestantes lampades magna cum gloria  
 4' + 4'' Intrabunt regni caelorum ianua <sup>2</sup>.
- 4'' + 4'' 9. Isti sunt proceres caelorum principes  
 4'' + 4'' Valent in gloria immensa munera.

Nous retrouvons, au milieu du IX<sup>e</sup> siècle, l'asclépiade mineur accentuel dans un des quatre poèmes du *Manuel* de Dhuoda, l'*Epigramma operis subsequentis*. A. Burger a montré dans un article des *Mélanges Marouzeau, Les Vers de la duchesse Dhuoda*, que Dhuoda n'avait pas fait en latin des vers selon les règles de la métrique germanique, comme le pensait W. Meyer, *Ges. Abh.* III, p. 72 ss., mais des vers semblables aux vers latins accentuels de l'époque mérovingienne et carolingienne. Mais il ne semble pas avoir reconnu pleinement le type de vers que Dhuoda avait employé dans son *Epigramma*. En voici quelques extraits (*P. A. C.* IV 2, n<sup>o</sup> CXXII) :

- 5' + 4' 1. Deus summe lucis conditor, poli  
 5' + 5'' Siderumque ductor, rex aeternae agius :
- 4' + 5' 2. Hoc a me ceptum tu perforce clemens;  
 Quanquam ignara a te perquiro sensum,
- 4' + 5' 3. Vt tua capax placita perquiram,  
 5' + 5' Praesens et futurum tempus curram aptum.

<sup>1</sup> 1. *maculam*.

<sup>2</sup> 1. *ianuam*.

- 5' + 4' 4. Omnia per cuncta trinus et unus  
4'' + 5' Tuis per secula prospera largiris.
- 5' + 5'' 5. Digna dignis semper meritis ad singula  
4' + 5' Tribuis celsam tibi famulantes.
- 4'' + 4' 6. Ad te, ut ualeo, poplite flexu  
4'' + 5' Gratias refero conditori largas.
- 4' + 5' 7. De tua mihi obsecro largire  
4' + 4' Opem ad dextram subleuans axem.
- 5' + 4' 15. In te suus semper uigilet sensus,  
4'' + 4'' Pandens per saecula uiuat feliciter.

A. Burger définit en ces termes les vers de l'*Epigramma*, *op. cit.*, p. 86, s., «... le nombre des syllabes varie de 10 à 13 et les différentes variétés se suivent sans règles. Par contre, ils sont tous partagés par une coupe en deux hémistiches; chaque hémistiche porte un accent sur la 4<sup>e</sup> ou la 5<sup>e</sup> syllabe, qui est suivie d'une ou de deux syllabes inaccentuées » et il a montré que les vers de forme 5' + 5', 4'' + 4'', et 5' + 4' étaient les répliques accentuelles de l'asclépiade mineur et, le dernier, de l'asclépiade mineur catalectique. Or, voici ce qu'il écrit à propos des vers :

- 29, 2 Eum in cunctis commendo gratanter  
30, 2 Tu tamen manes solus immutabilis.

« Les vers 29, 2 et 30, 2 correspondent respectivement au vers saphique et au trimètre iambique, dont les répliques accentuelles sont courantes. » (*op. cit.*, p. 87). Mais pour que cette idée s'impose, que Dhuoda a mêlé des trimètres iambiques accentuels à des asclépiades mineurs accentuels, il faudrait rencontrer dans l'*Epigramma* des trimètres iambiques accentuels dont le deuxième hémistiche ait 6 syllabes, 4' + 6', l'une des deux formes fondamentales que prend le trimètre iambique en devenant accentuel, on l'a vu p. 108 ss. Tel n'est pas le cas. Sur les 78 vers de l'*Epigramma*, 77 prennent les 4 formes issues de l'asclépiade mineur : 4'' + 4'', 5'' + 4'', 4'' + 5'' et 5'' + 5''. Seul le vers 2, 2 n'est pas clair :

Quamquam ignara a te perquiro sensum

Est-ce un vers de 10 de forme 4' + 6'? Ou un vers de 11 qui, sous sa forme accentuelle, peut aboutir à ce type, cf. p. 156? Il semble plutôt qu'il faille admettre une élision entre les deux *a*, ce qui est possible entre deux voyelles de même timbre comme dans l'hymne célèbre *Ave maris stella*, *A. h.* 51, n° 123, str. 4, 1 :

Monstra te esse matrem

C'est sans doute cette dernière solution<sup>1</sup> qui a semblé la bonne à A. Burger puisqu'il écrit, p. 89, que dans l'*Epigramma*, Dhuoda ne se permet jamais d'hémistiche de plus de 5 syllabes jusqu'à la dernière accentuée.

Ainsi les vers de l'*Epigramma*, si variés qu'ils soient, ne remontent qu'à un vers quantitatif, l'asclépiade mineur. Mais l'idée qu'il se trouve dans l'*Epigramma* des vers accentuels issus du trimètre iambique, même si elle se révèle sans fondement, attire notre attention sur un fait important. Nous voyons que, au nombre des formes accentuelles que prennent le trimètre iambique et l'asclépiade mineur, il en est une : 4' + 5'' qui leur est commune. Il n'est pas étonnant dès lors que, dans certains cas, les deux vers se soient influencés.

C'est ce qui est arrivé dans une hymne abécédaire dont il ne reste que 10 strophes et qui est contenue dans le même manuscrit que le poème sur saint Zénon dont il a été question ci-dessus, p. 123. Le latin en est très fruste et, vu son importance, nous la reproduisons entièrement (*P. A. C.* IV 2, n° L) :

- 4' + 5'' 1. Audi nos, Deus, qui posuisti terminos<sup>2</sup>,  
4' + 5'' Non nos comprehendat inferni incendio.  
5' Sucurre nos Christe.
- 4' + 5'' 2. Bene infelix inter alios populos<sup>2</sup>,  
4' + 5'' Quod faciebat ante Dei oculos.  
Sucurre...
- 4' + 5'' 3. Cecidi miser in tanta facinora  
5' + 5'' De nostra peccata, Christe, tu nos libera.  
Sucurre...
- 4' + 5'' 4. Domine Deus, qui fundasti arida,  
4' + 5'' Tu nos coniunge cum beatas animas.  
Sucurre...
- 5' + 5'' 5. Exaudi nos, Deus, orfanis et uidue,  
4' + 6'' Et sacerdotes, qui continent ecclesia.  
Sucurre...
- 4' + 5'' 6. Fecit peccatum unius et alius  
4' + 5'' Fecit maiorem quem habui per gladium<sup>2</sup>.  
Sucurre...
- 4' + 5'' 7. Gemo semper in die iudicii,  
5' + 5'' De nostra peccata accipe martyrium.  
Sucurre...

<sup>1</sup> La césure tomberait ainsi entre deux mots liés syntaxiquement; le fait existe, par exemple dans *A. h.* 50, 3, 2, 1 (vers quantitatif de saint Hilaire) :

Hostis fallax saeculorum et | dirae mortis artifex

ou dans le vers 8, 2 de l'hymne *Angelus Domini*, cité p. 124, de forme 5' + 5' :

Perscrutabant, ubi | nasceretur Christus

<sup>2</sup> Ces vers pourraient être de schème 4' + 6''.

- 4' + 5'' 9. In paradiso ibi crescunt claritas,  
5' + 5'' Ibi se coniungunt electorum animas.  
Sucurre...
- 4' + 5'' 11. Linguam humanam numquam habet ueniam  
4'' + 5'' Quia in seculo semper male terminat.  
Sucurre...
- 4' + 6'' 12. Melius fuisse, quod homo numquam nasceret<sup>1</sup>,  
5' + 5'' Quia in inferno penam debet agere.  
Sucurre<sup>2</sup>...

La majorité des vers de cette hymne est de type 4' + 5''. Il y en a deux (ou 5?), d'autre part, de forme 4' + 6'' : il s'agit là des deux formes principales que prend le trimètre iambique accentuel. Mais il s'y trouve aussi 5 vers de type 5' + 5'' et un de type 4'' + 5'', ce qui ne peut s'expliquer que par une influence du vers issu de l'asclépiade mineur sur le vers issu du trimètre iambique. Ainsi s'expliquent les deux vers qui étaient restés sans solution lors de notre étude de l'évolution du trimètre iambique accentuel, p. 114 :

- 4'' + 5'' Infantes paruulos iussit interficere  
5' + 5'' Elegit me Deus in suum seruitium

Dans chacun des deux abécédaires si importants pour l'étude du trimètre iambique accentuel se trouve un vers qui atteste l'influence de l'asclépiade mineur accentuel.

Nous avons donc reconnu que l'asclépiade mineur accentuel existait en roman commun sous 4 formes différentes : 4'' + 4''', 5'' + 4''', 4'' + 5'' et 5'' + 5''. D'autre part, après avoir étudié l'*arte mayor* en Espagne et reconnu qu'il se trouvait un vers analogue en Italie, et, jusqu'à un certain point, en France et au Portugal, on a conclu qu'il devait exister dans toute la Romania un vers de forme 5 + 5 / 5 + 4 / 4 + 5 / 4 + 4 (en faisant abstraction des syllabes inaccentuées qui suivent la dernière accentuée), voir ci-dessus, p. 45.

Le rapprochement de l'asclépiade mineur accentuel et de l'*arte mayor* des langues romanes devient dès lors évident.

En effet, l'asclépiade mineur accentuel se retrouve tel quel en espagnol et en italien. Avec cette réserve, naturelle, que le vers latin accentuel a beaucoup plus de *sdrucchioli* que ces deux langues romanes. Il est d'ailleurs important de noter à ce propos que l'*Epigramma* de Dhuoda

<sup>1</sup> Ou 5' + 6''?

<sup>2</sup> Les strophes 8, 10, 13 ss. sont perdues. Voici quelques corrections proposées par Strecker au texte du manuscrit que nous avons donné : 2,2 *faciebam*; 6,2 *fecit*; 9,1 *crescit*. D. Norberg, *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, p. 30, propose pour 9, 1 : *clarescit* au lieu de *crescunt*.

a déjà beaucoup plus d'hémistiches *piani* que d'hémistiches *sdrucchioli*. Lorsqu'on compare l'*Epigramma* d'une part et le poème sur saint Zénon ou le *Amici nobiles* d'autre part, la différence saute aux yeux. Il semble, à ce point de vue, que l'*Epigramma* nous achemine à l'état roman.

Nous retrouvons donc en espagnol et en italien tous les types employés par Dhuoda :

- 1° 5' + 5' Praesens et futurum tempus curram aptum  
Cerca de Eufrates ví los moabitas  
Uscit' è la pompa grossura potente
- 2° 4'' + 4' Ad te ut ualeo poplite flexu  
Muy claro principe rey escogido  
O' son gli martiri pien de forteza ?

et sa variante piano à la césure, 4' + 4' :

- Opem ad dextram subleuans axem  
Por Deus señora non me matedes  
Nul è che venga al mio corrotto
- 3° 5' + 4' Deus summe lucis conditor poli  
E vi la provinçia muy generosa  
E si nobel orden m'a maculato
- 4° 4' + 5' Hoc a me ceptum tu perfice clemens  
Una donzella tan mucho fermosa  
Che la lor vita sanava la gente

Ce vers se retrouve aussi partiellement en galicien, en vieux français et en provençal. En galicien, les 4 types sont attestés, par exemple dans la *C. S. M.* n° X, bien que la liberté syllabique y soit quelque peu limitée, on l'a noté ci-dessus, p. 40 :

- 1° 5 + 5' Sennor en toller coitas e doores  
2° 4' + 4' Rosa das rosas et Fror das frores  
3° 5' + 4' E Fror d'alegria e de prazer  
4° 4' + 5' Dona das donas Sennor das sennores

En vieux français, on trouve les types 1 et 3 dans les *Pastourelles* :

- 1° 5' + 5' Et vint a la porte de celle abaie  
3° 5' + 4' E vi la grant joie que cil fesoit

En provençal, seul le type 1 se rencontre :

- 5' + 5 Anavo per via cum autre baro

Enfin, les traces de vers de forme 5 + 5 ou 5 + 4 qu'on a remarquées, parmi des vers de 10, en vieux français, en provençal et surtout en italien

ne doivent être que les restes d'une influence de l'asclépiade mineur sur le trimètre iambique, influence qui remonte au roman commun comme on l'a souligné ci-dessus, p. 127 s<sup>1</sup>.

Ainsi, les poètes espagnols, comme ceux des autres langues romanes, ont hérité d'un vers très particulier. Jacopone da Todi et Imperial l'ont employé sans se soucier de le rendre plus conforme aux règles syllabiques qui régissaient les autres vers romans. S'il est vrai que Juan de Mena ait pris « certaines précautions rythmiques », dans l'emploi de ce vers aberrant, elles étaient bien insuffisantes pour en faire un vers de type « accentuel ». Ce n'est qu'avec Santillane que l'*arte mayor* devient un vers roman de type normal et le Marquis a choisi la solution qui s'était imposée depuis longtemps aux poètes provençaux, l'élimination des types autres que le 5 + 5.

On a relevé, p. 127, qu'en roman commun, une forme de l'asclépiade mineur accentuel était semblable à une des formes du trimètre iambique accentuel (4' + 5'); il en avait une autre en commun avec l'hexamètre dactylique accentuel (5' + 5'). On est donc en droit de se demander si les vers de type 4 + 6' et 5 + 6' relevés chez Juan de Mena ne représentent pas les restes d'une tradition fort ancienne, résultant de l'influence de ces deux vers sur l'asclépiade mineur, voir p. 114 et p. 158. On peut de même se demander si les vers de type 4' + 6' qu'on trouve chez Guzmán, cf. ci-dessus, p. 38, note 1, au lieu d'être des décasyllabes épiques empruntés au français, comme le pense P. Le Gentil, ne sont pas en réalité des vers de 11 dont on a relevé, p. 59, qu'ils apparaissent sous cette forme en gallégo-portugais.

<sup>1</sup> Ainsi doivent aussi s'expliquer le dernier vers de l'Inscription de Ferrare, p. 25, et le 6<sup>e</sup> vers du *Ritmo cassinese*, p. 25, note 2.

### CHAPITRE III

#### DU DOUBLE DIMÈTRE IAMBIQUE A L'ALEXANDRIN

On a vu, p. 85 ss., que le dimètre iambique quantitatif était devenu, en passant au type accentuel, un vers de 8 syllabes avec la possibilité d'en avoir une de plus ou de moins. Mais cette rare licence est abandonnée dans une série d'hymnes qui nous sont transmises par des manuscrits s'échelonnant du VII<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle. Le dimètre iambique accentuel y est devenu un vers de 8 syllabes, dont le dernier accent tombe soit sur la 6<sup>e</sup> syllabe soit sur la 7<sup>e</sup>, ce dernier cas toutefois étant beaucoup plus rare que le premier.

Ainsi l'hymne *In sancti Petri Apostoli*, A. h. 51, n<sup>o</sup> 254, contenue dans un manuscrit de la fin du VIII<sup>e</sup> ou du début du IX<sup>e</sup> siècle, sur 22 strophes de 4 vers, en faisant abstraction de la 7<sup>e</sup> qui, d'après Dreves, *ad loc.*, semble corrompue, a 4 vers dont la 7<sup>e</sup> syllabe est accentuée.

L'hymne *In memoriam abbatum benchorensium*, A. h. 51, n<sup>o</sup> 261, se lit dans l'Antiphonaire de Bangor, de la fin du VII<sup>e</sup> siècle. Elle se compose de 5 strophes de 6 vers accentuels de 8 syllabes dont 3 sont accentués sur la 7<sup>e</sup>, en ne tenant pas compte des 13 noms d'abbés comme *Seganum* qui se trouvent à la fin du vers et dont la pénultième est de longueur douteuse<sup>1</sup>.

Dans le même manuscrit, on trouve l'hymne *In sancti Comgilli*, A. h. 51, n<sup>o</sup> 244. Elle est formée de 23 strophes de 8 vers et d'une strophe de 12 vers en guise de refrain : 20 d'entre eux sont accentués sur la 7<sup>e</sup> syllabe.

C'est l'hymne A. h. 51, n<sup>o</sup> 224, contenue dans un manuscrit de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle ou du début du IX<sup>e</sup>, qui a le plus grand nombre, proportionnellement, de vers de 8 syllabes dont la 7<sup>e</sup> est accentuée : 10 sur 32 vers, soit près du tiers. En voici la strophe 4 :

In operibus iustórum  
In uirtute monachórum  
In martyrio mártýrum  
In castitate uírginum<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Une strophe de 10 dimètres iambiques accentuels sert de refrain à cette hymne. Ils se terminent tous par un proparoxyton.

<sup>2</sup> Voir la longue liste dressée par W. Meyer, *Ges. Abh.* I, p. 220 ss.

Mais peu à peu le dimètre iambique accentuel accentué sur la 7<sup>e</sup> syllabe, qui devait être considéré comme une licence, fut éliminé et ce vers devint ainsi un octosyllabe avec un accent fixe sur la 6<sup>e</sup> syllabe. Une série de *Collectae rythmiae ad horas* qui se trouvent dans l'Antiphonaire de Bangor, *A. h.* 51, n° 220, nous montrent que cette évolution s'est accomplie assez tôt déjà, puisque nous n'y trouvons que des vers de forme 6'' :

1. Te oramus altissime,  
Exorto solis lumine,  
Christe, Oriens nomine,  
Adesto nobis, Domine.

Or, plusieurs faits nous indiquent que ce dimètre iambique accentuel n'était pas considéré comme un vers à lui seul, mais seulement comme le premier hémistiche du tétramètre iambique. En effet, nous trouvons dans les *A. h.* 51 l'hymne suivante, n° 240 :

Xristus in nostra insula — quae uocatur Hibernia  
Ostensus est hominibus — maximis mirabilibus,  
Quae perfecit per felicem<sup>1</sup> — caelestis uitae uirginem  
Praecellentem pro merito — magno in mundi circulo.

Cette hymne, dont la tradition manuscrite ne remonte qu'au début du XI<sup>e</sup> siècle, est sans doute l'œuvre de saint Ultan, évêque d'Ardbreccan, mort en 656, cf. Blume *ad loc.* Or, dans la préface de *A.*<sup>2</sup>, on trouve un commentaire en celtique que Blume traduit ainsi : « Der Hymnus ist alphabetisch geordnet und rhythmisch gebaut. Er umfasst drei Strophen, jede bestehend aus vier [Lang] zeilen mit je 16 Silben... » Chaque strophe de cette hymne comprenait donc 4 longs vers de forme 6'' + 6'' (ou 7' + 6'', cf. note 1). Les deux hémistiches de ce long vers assont entre eux, ce qui est très courant à cette époque.

On retrouve un vers de même structure dans l'hymne *A. h.* 51, n° 217, dont Blume traduit ainsi la préface de *A.* : « Colum Cille dichtete diesen Hymnus und zwar in Rhythmen mit 16 Silben in jeder Zeile. » :

In te Christe credentium — miserearis omnium  
Tu es Deus in secula — saeculorum in gloria

Même structure dans *A. h.* 51, n° 219, dont voici le refrain :

Te timemus terribilem — nullum credentes similem,  
O Jesu amantissime — o rex regum rectissime

En voici la préface dans *A.* : « Colum Cille fecit hunc hymnum eodem modo ut « In te Christe ». *B.*<sup>3</sup> a une préface qui nous atteste que le vers de forme

<sup>1</sup> Le premier hémistiche de cette hymne, qui compte trois strophes, a encore trois fois une 7<sup>e</sup> syllabe longue et se termine une fois par *Brigitae*.

<sup>2</sup> *Hymn. ms. Hibernicum, saec. XI in. Cod. Coll. Trinit. Dublinen.* E 4. 2.

<sup>3</sup> *Hymn. ms. Hibernicum, saec. XI. Cod. Conv. Franciscan. Dublinen. s. n.*

6'' + 6'' était fort populaire : « Colum Cille dichtete hunc hymnum in einem wohlbekanntem Rhythmus. »

Le tétramètre iambique accentuel apparaît aussi, mais cette fois sans assonance intérieure constante, dans le n° CI des *P.A.C.* IV 2. La pièce est intitulée *De ymno per rythmum facto* et on voit par son exemple que le tétramètre iambique accentuel n'était pas réservé à la seule poésie religieuse. Elle est transmise par un manuscrit du IX<sup>e</sup> siècle :

Quisquis uidens uoluerit hos uersus reprehendere  
Cernat prius legitime modos communis syllabae

W. Meyer remarque justement à propos de ce poème, *Ges. Abh.* I, p. 220 : « 28 Z. oder vielmehr 14 Langzeilen, da nur jede 2. Zeile zu 8 — durch den Reim gebunden ist. Dieser ist 2 Mal einsilbig, 5 Mal zwei- und dreisilbig. »

À côté du dimètre iambique d'Ambroise, on rencontre aussi le dimètre iambique catalectique, bien que relativement peu fréquemment. Prudence l'a employé, *Cath.*, n° VI : *Ades pater supreme*. On le retrouve en particulier dans la liturgie mozarabe sous sa forme quantitative : *A. h.* 27, n° 72 et sous sa forme accentuelle : *ibid.*, n° 73 (cf. W. Meyer, *Ges. Abh.* I, p. 222 s.).

Le poème suivant, *P. A. C.* IV 2, n° CII, est contenu dans le même manuscrit que le n° CI et est lui aussi intitulé *Ymno per rythmum factus* :

Gaudeo transiisse latos in campos prosae  
Viam perlustrans plene loquelae spaciosae

Les vers de cette hymne sont de forme 6' + 6', c'est-à-dire qu'ils sont la réplique accentuelle du double dimètre iambique catalectique. Une rime dissyllabique les unit deux à deux.

C'est de même par deux vers de cette structure, avec assonance intérieure d'un vers à l'autre, que se termine l'hymne *Te timemus*, *A. h.* 51, n° 219, citée ci-dessus, dont les autres vers étaient de forme 6'' + 6'' :

Manet in meo corde Dei amoris flamma  
Vt in argenti uase auri ponitur gemma<sup>1</sup>

On peut ajouter à ces deux exemples l'hymne d'Oengus, mort en 741 ou 745, *A. h.* 51, n° 247, dont voici la strophe 2 :

Martinus, mirus more, ore laudauit Deum  
Puro corde cantauit atque amauit eum

<sup>1</sup> Il existe pourtant de fortes présomptions pour que cette strophe soit une adjonction postérieure, cf. Blume *ad locum*.

On voit par ces exemples que le double dimètre iambique catalectique devenait sous sa forme accentuelle la réplique *piano* du double dimètre iambique accentuel.

Si, comme on l'a vu, le jeu des alternances *sdrucchiolo/piano* est bien attesté pour le trimètre iambique, l'asclépiade mineur et le tétramètre trochaïque catalectique accentuels, dans le cas du dimètre iambique, au contraire, les faits de ce genre sont très rares. On entrevoit pourtant la même alternance dans deux strophes de l'*Oratio communiter in omnibus*, A. h. 51, n° 227, transcrite par deux manuscrits de la fin du VIII<sup>e</sup> ou du début du IX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>:

str. 1 Domine deus Jésu uia, uita ac uéritas  
Aeternae uitae pétimus ut nos consortes, fácias

str. 16 (doxologie) Gloria tibi páter cum tuo unigénito  
Vna cum sancto spirítu in sempiterna saécula

Quoique le texte de l'hymne ne soit pas toujours transcrit correctement (voir l'appendice), les strophes citées ne sont pas suspectes. A côté de 3 dimètres iambiques accentuels de forme 6'', elles en ont chacune un de forme 6'. La doxologie d'aspect particulier a, semble-t-il, été composée pour cette hymne et le premier vers dont elle est composée, *Gloria tibi pater* montre que *Jesu* de la première strophe doit être accentué sur la première syllabe.

Ainsi nous pouvons admettre qu'à l'époque mérovingienne le tétramètre iambique quantitatif avait donné naissance, soit à un long vers accentuel de forme 6'' + 6'' dont chaque hémistiche pouvait prendre la forme *piano*, 6', soit à deux petits vers plus ou moins indépendants et groupés en strophes de 4 de forme 6'' ou 6'<sup>2</sup>.

Dans ces conditions, le rapprochement du tétramètre iambique accentuel et de l'alexandrin s'impose. En effet, un tétramètre iambique accentuel comme :

6'' + 6'' In te Christe credéntium miserearis ómnium

est semblable à cet alexandrin d'Ayala, cité p. 48 :

6'' + 6'' Si el huerfano guardáredes e viuda defendéredes<sup>3</sup>

<sup>1</sup> On trouvera le texte critique de cette hymne à l'appendice.

<sup>2</sup> L'abandon de l'unité du tétramètre iambique classique coupé en deux dimètres iambiques remonte, d'après d'Ovidio, *Studi sulla più antica versificazione francese*, op. cit., p. 142, à l'époque d'Ambroise : ses vers « sono in un metro il quale in origine è nient' altro che il tetrametro giambico acatalettico, che prima o poi fu percepito come una copia di *dimetri giambici acatalettici*. » Mais le dimètre iambique fut généralement considéré comme un hémistiche d'un plus long vers, voir W. Meyer, *Ges. Abh.* III, p. 9 s.

<sup>3</sup> Nous n'avons pas rencontré, en italien, d'alexandrin de forme 6'' + 6''.

qui est l'équivalent de :

6'' + 6' De la soror de Lázaro era much envidiósa  
Or vidi que fai fémmena co te say contrafáre

ou de :

6' + 6' Gaudeo transíisse latos in campos prósae  
Ond Martha su hermána andava querellósa  
Puoy co lo strascináre cruopi le suvaráte  
Emperere dist éle ne me tenez a fóle  
Com sela d'Antiócha e ayssi · s versiffá

ou, avec hémistiches masculins :

6 + 6' De le fije de Lót le cause ave etése  
6 + 6' Se vos m'avez mentít vos le comperrez chiér  
Quals es aquesta géns que vei estar aisi?

Ce rapprochement du tétramètre iambique et de l'alexandrin, reconnu par Verrier, après d'Ovidio, Flamini, etc<sup>1</sup>, est confirmé par un autre vers français. On sait qu'à une époque difficile à préciser, cf. G. Paris, *Mél. ling.*, p. 335, les mots latins étaient accentués en France sur la dernière syllabe. Cette prononciation française doit en tous cas remonter plus haut que la fin du X<sup>e</sup> siècle, puisque nous trouvons dans la *Passion*, Bartsch, *Chrest.*, col. 9, des vers tels que :

Jhesum quere[m] Nazarenum

où *Nazarenum* assone avec *adun* :

Il li respondent tuit adun

De même, col. 11 :

Crucifige, crucifige

assonnant avec :

Crident Pilat trestuit ensem[s]

Ces vers montrent que l'on accentuait *Nazarenum* et *crucifigé* sans souci de l'ancien accent latin. Ceci posé, il devient vraisemblable que le vers de 16, 8 + 8 :

Je sui mal mise a marier si me vuel amander d'ami

n'est que le tétramètre iambique accentuel prononcé « à la française », alors que, en italien ou en espagnol, on ne trouve pas d'hémistiche de 8 masculin, mais seulement de 6 *sdrucchiolo*, 6''. Parallèlement, l'octo-

<sup>1</sup> Ces savants pensaient plus exactement au tétramètre iambique catalectique, mais, d'après les statistiques de W. Meyer, *Ges. Abh.* I, p. 316 s., il n'apparaît pas avant le XII<sup>e</sup> siècle. Nous pensons que c'est en roman commun que s'est formé le vers accentuel qui est à l'origine de l'alexandrin roman.

syllabe français n'est que le dimètre iambique accentuel prononcé « à la française » : il apparaît dans la *Passion*, en strophes de 4 vers, Bartsch, *Chrest.*, col. 7 et 8 :

Christus Jhesus den s'en leved,  
Gehsesmani vil' es n'anez,  
Toz sos fidels seder rovet,  
Avan orar sols en anet <sup>1</sup>.

Cette strophe n'est autre que la strophe ambrosienne, le rapprochement a été fait depuis longtemps <sup>2</sup> :

Splendor paternae gloriae  
De luce lucem proferens  
Lux lucis et fons luminis  
Diem dies illuminans.

Le vers de 8 est très fréquent en vieux français et en provençal mais, par contre, il ne se rencontre dans le reste du domaine roman qu'en de très rares monuments où l'influence du français est indéniable; au contraire, le vers de 6 qui naissait du dimètre iambique par évolution naturelle est aussi bien attesté en Italie qu'en France.

Reste le vers de 14 (8 + 6) correspondant à celui de Cielo d'Alcamo (6'' + 6'). L'hypothèse d'une imitation du vers politique grec écartée, cf. ci-dessus, p. 49, voici comment on peut se représenter la naissance de ce vers particulier.

Pour des raisons de style, on a souvent évité d'employer un vers sous des variantes différentes dans une même pièce. Les cas les plus frappants sont, en vieux français, l'emploi exclusif du décasyllabe épique (4 + 6/4' + 6) ou du décasyllabe lyrique (4 + 6/3' + 6); la distinction du décasyllabe césuré après la 4<sup>e</sup> syllabe et du décasyllabe césuré après le 6<sup>e</sup>. En latin médiéval et suivant le même principe, on a isolé du tétramètre trochaïque catalectique accentuel la forme 7 + 5' qui est devenue le fameux vers des vagants, cf. p. 145. On peut de même admettre, à côté du tétramètre iambique accentuel de forme 6'' + 6'' :

<sup>1</sup> Rien d'ailleurs n'empêcherait de voir dans la strophe de la *Passion* deux vers de 16 avec assonance intérieure, cf. W. Suchier, *Romanische Forschungen*, LXV, p. 352. L'auteur de cet article a minutieusement étudié les différences d'accentuation qui existent entre le vers de la *Passion* et le dimètre iambique. Il conclut de cette étude, p. 359, à l'existence d'une poésie populaire latine qui serait à l'origine de l'octosyllabe. Nous estimons pour notre part que les différences d'accentuation entre le vers latin et le vers français ne sont pas surprenantes si l'on considère la distance qui sépare la structure du mot latin de celle du mot français.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, Ph. Aug. Becker, *Die Anfänge...*, *Zeitsch. f. franz. Spr.* LVI, p. 285. Il est à noter que le dernier quatrain des chansons sardes, cité p. 52, dont la forme doit être ancienne et autochtone, rappelle la strophe d'Ambroise de façon saisissante, tandis que le premier, de forme *piano*, est à mettre en parallèle avec le vers de 6<sup>(c)</sup> que Philippe de Taon a employé dans la première partie de son *Bestiaire*, avant de l'abandonner pour l'octosyllabe, voir p. 51.

In te Christe credentium miserearis omnium

la différenciation dès le XII<sup>e</sup> siècle de la forme 6'' + 6', fréquente dans le latin des vagants et dans les hymnes de l'époque :

O crux frutex saluificus uiuo fonte rigatus

D'Ovidio a montré qu'à la rime on a cherché à éviter les proparoxytons qui obligeaient le poète à faire rimer 3 syllabes entre elles (*Versificazione italiana*, p. 182). On comprend dès lors que les poètes italiens du Sud aient choisi la variante qui facilitait la rime et aient évité les proparoxytons en fin de vers; il semble donc qu'en Italie, la variante latine médiévale 6'' + 6' du tétramètre iambique latin ait donné naissance au vers 6'' + 6' :

Rosa fresca aulentissima c'appar in ver l'estate

vers qui est d'ailleurs très rarement entièrement dégagé de l'alexandrin ordinaire (6' + 6').

En France, la même variante latine médiévale, accentuée « à la française », aurait donné naissance au vers de 14, 8 + 6' :

Au cuer les ai les jolis malz coment en guariroie?

En bref, le tétramètre iambique (et sa forme doublement catalectique), souvent considéré depuis Ambroise comme un couple de dimètres iambiques, est devenu un vers accentuel de forme 6'' + 6'' (6' + 6'), origine, d'une part, de l'alexandrin roman de forme 6'' + 6''', d'autre part, origine du vers de 6. En France, le vers accentuel de forme 6'' + 6'' a de même donné naissance, avec prononciation française, au vers de 16, 8 + 8, et au vers de 8. Enfin, depuis le XII<sup>e</sup> siècle, on a sans doute imité une variante latine médiévale du vers 6'' + 6'', la variante 6'' + 6', qui, prononcée « à la française », est devenue le vers de 14, 8 + 6, et, en italien, le vers de forme 6'' + 6'<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Au moment de mettre sous presse, il nous semble que nous avons été trop affirmatif en écrivant que les hémistiches en 7' du tétramètre iambique accentuel avaient été éliminés dès le roman commun (cf. p. 132). Il nous apparaît aujourd'hui que ce vers a eu le même sort que l'asclépiade mineur accentuel. Ce dernier prenait les 4 formes : 4<sup>(c)</sup> + 4<sup>(c)</sup>, 5' + 4<sup>(c)</sup>, 4<sup>(c)</sup> + 5' et 5' + 5', formes qu'on rerouve en espagnol (cf. p. 128 ss.). De même, le tétramètre iambique accentuel prenait en roman commun les 4 formes : 6<sup>(c)</sup> + 6<sup>(c)</sup>, 7' + 6<sup>(c)</sup>, 6<sup>(c)</sup> + 7' et 7' + 7', qui se retrouvent également en espagnol, chez l'Archiprêtre de Hita. C'est l'alexandrin de ce dernier qui serait le véritable alexandrin espagnol autochtone, tandis que celui de Berceo aurait été régularisé, peut-être sous l'influence française.

CHAPITRE IV

DU TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE CATALECTIQUE  
AU VERS DE 13

Le tétramètre trochaïque catalectique est un des vers les plus fréquents dans l'hymnologie chrétienne depuis saint Hilaire, tant sous sa forme quantitative que sous sa forme accentuelle. W. Meyer, dans un important article sur les différents *rythmi* de l'époque mérovingienne et carolingienne, *Ges. Abh.* I, p. 170 ss., a montré que pendant très longtemps, le tétramètre trochaïque catalectique accentuel a joui d'une certaine liberté syllabique : chacun de ses hémistiches, dont le premier compte normalement 8 syllabes et le second 7, peut être affecté d'une syllabe surnuméraire (p. 208 s.). Mais il s'agit là d'une licence et dans de fort nombreuses hymnes accentuelles de l'époque mérovingienne, le nombre de 15 syllabes que comportait le tétramètre trochaïque catalectique quantitatif à une époque où la monnaie de longue est abandonnée, est scrupuleusement observée.

Les remarques faites ci-dessus, p. 107, à propos de la disparition de la monnaie de longue dans le trimètre iambique sont également valables pour le tétramètre trochaïque catalectique. Après saint Hilaire, qui, dans un fragment de 28 tétramètres trochaïques quantitatifs, *A. h.* 50, n° 3, a encore 7 monnaies de longue, ce vers tend à l'isosyllabie : il compte ainsi 15 syllabes avec une césure après la 8<sup>e</sup>.

Dans le vers quantitatif, il y avait, devant la césure, un accent sur la 7<sup>e</sup> syllabe (le cas d'un monosyllabe accentué devant la césure est inexistant) :

- - - - -  
Edidit nostram salutem

A la fin du vers, d'autre part, lorsqu'il s'y trouvait un mot de 3 syllabes ou plus, le schème quantitatif entraînait la chute de l'accent final sur la 13<sup>e</sup> syllabe :

- - - - -  
Virgo cum puerpera

Ainsi, on passe très facilement du tétramètre trochaïque catalectique quantitatif, lorsqu'il se termine par un mot de 3 syllabes ou plus, au tétramètre trochaïque catalectique accentuel de type :

1 2 3 4 5 6 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15

Une strophe quantitative comme celle de Prudence, *Cath.* IX, str. 7 :

O beatus ortus ille, Virgo cum puerpera  
Edidit nostram salutem feta sancto spiritu,  
Et Puer Redemptor orbis os sacratum protulit!

lue accentuellement est semblable à la première strophe, par exemple, d'une hymne conservée dans 17 manuscrits dont le plus ancien est de la fin du VIII<sup>e</sup> ou du début du IX<sup>e</sup> siècle, *A. h.* 51, n° 102 :

Vrbs beata Hierusálem dicta pacis uísio  
Quae construitur in caelis uiuis ex lapídibus  
Et angelis coornáta ut sponsata cômite!

Cette hymne se compose de 9 strophes de 3 tétramètres trochaïques catalectiques accentuels, tous de forme 7' + 5''<sup>1</sup>.

Le tétramètre trochaïque catalectique accentuel apparaît aussi sous cette forme dans deux hymnes très célèbres de l'époque mérovingienne (*P. A. C.* IV 2, n° XVII et XIX) :

XVII, str. 1 Apparebit repentina dies magna dómini,  
Fur obscura uelut nócte inprouisos ócupans,  
R. In tremendo die iudicii.

XIX, str. 1 Alma fulget in caelésti perpes regno ciuitas  
Hierusalem, quae est nóstrum celsa mater ómnium,  
R. In perennis die sabbati.

Mais le tétramètre trochaïque catalectique quantitatif se terminait aussi, quoique dans une moins grande mesure, par un dissyllabe. Dans ce cas, le dernier accent du vers tombait sur l'avant-dernière syllabe, sur la 14<sup>e</sup>, comme dans Prudence, *Cath.* IX, v. 3 :

Hunc camena nostra solum pangat, hunc laudet lyra.

1 2 3 4 5 6 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15

<sup>1</sup> Le vers 3, 3 est à lire :

Omnis qui pro Christi nomen hic in mundo premitur

leçon de deux manuscrits et non *nomine*, texte choisi par le R. P. Blume. Cf. L. Furman Sas, *The noun declension system in merovingian latin*, p. 290 s.

C'est ainsi que nous voyons dans une série d'hymnes le tétramètre trochaïque catalectique accentuel apparaître sous les deux formes fondamentales 7' + 5'' et 7' + 6' qui naissent naturellement du tétramètre trochaïque catalectique quantitatif (le parallélisme de l'évolution du trimètre iambique et du tétramètre trochaïque catalectique sur ce point est remarquable; voir pour le trimètre iambique ci-dessus p. 107 ss). En voici quelques exemples dont plusieurs autres sont rassemblés par W. Meyer, *Ges. Abh.* I, p. 207 s.<sup>1</sup>:

A. h. 51, n° 248a, hymne dont le plus ancien manuscrit date de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle ou du début du IX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Sur 10 strophes de deux tétramètres trochaïques catalectiques accentuels, un vers est accentué sur la 14<sup>e</sup> syllabe :

str. 2 Vt sit obuius ac missus mihi Deo doctore  
Hora exitus de uita ista atque corpore

A. h. 51, n° 233, hymne attribuée à Cachuimne, mort en 746, dont le plus ancien manuscrit est de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. Sur 13 strophes de deux tétramètres trochaïques catalectiques accentuels, 5 vers sont accentués sur la 14<sup>e</sup> syllabe (dont deux *Mariam* et un *Mariae*).

A. h. 51, n° 249, hymne transmise par un manuscrit de la fin du VIII<sup>e</sup> et du début du IX<sup>e</sup> siècle. Sur 23 strophes de deux vers accentuels, 11 sont accentués sur la 14<sup>e</sup> syllabe :

str. 2 Bene conditum a Deo ad supernam gloriam  
Bene cognoscentem Deum suamque creaturam

str. 3 Cuius uita cuius uirtus cuius status stabilis  
Cuius potestas a Deo magna admirabilis

str. 4 Deus dedit Michaëlem principalem pastorem  
Deus illum ordinauit hominum protectorem

La tradition manuscrite du comput *De Ratione temporum* remonte au début du IX<sup>e</sup> siècle (*P. A. C.* IV 2, n° CXIV). Les strophes sont formées de deux tétramètres trochaïques catalectiques accentuels. Sur les 58 vers que nous transmettent tous les manuscrits, 10 sont accentués sur la 14<sup>e</sup> syllabe :

str. 1 Annus solis continetur quatuor temporibus  
Ac deinde adimpletur duodecim mensibus

str. 5 De quadrante post annorum bis binorum terminum  
Calculantes colligendum decreuerunt bissextum

<sup>1</sup> Dans l'hymne *P. A. C.* IV2, n° XIX, citée ci-dessus, on compte 3 dissyllabes finaux.

<sup>2</sup> L'hymne est sans doute l'œuvre de Colman mac Murchon, mort dans la première moitié du VIII<sup>e</sup> siècle.

Mais le texte le plus instructif pour l'histoire du tétramètre trochaïque catalectique accentuel est conservé dans le manuscrit de Lyon 425. Il s'agit d'un fragment de trois vers ajoutés à ce manuscrit à la fin de l'époque mérovingienne, *P. A. C.* IV 2, n° XCII :

Homnes homo Christianus, qui haccepit baptismo,  
In Deo deuet cogitare, non peccare nemio.  
Christi, resueniad te de mi peccatore,  
Tribolantes...

Les deux premiers vers de ce précieux fragment ont une structure semblable à celle du tétramètre trochaïque catalectique accentuel étudié jusqu'ici. Le premier est de forme 7' + 6', le second, de forme 7' + 5''.

Quant au 3<sup>e</sup> vers, il présente une variante remarquable de ces deux types : le premier hémistiche de ce vers se termine par une cadence « masculine », 7, par rapport à la cadence « féminine », 7', qui résultait naturellement du passage du tétramètre trochaïque catalectique quantitatif au type accentuel. Mais quoique la 8<sup>e</sup> syllabe soit omise, le contexte, tétramètre trochaïque catalectique accentuel, de rythme descendant, indique que le 4<sup>e</sup> levé est un « levé zéro ». Ce traitement particulier de la césure a déjà été relevé, p. 113, à propos du trimètre iambique accentuel. En effet, un vers comme :

Aurum et thús | offerebant munera

présente au milieu de trimètres iambiques accentuels un traitement de la césure identique à :

Christi resueniad té<sup>1</sup> | de mi peccatore

au milieu de tétramètres trochaïques catalectiques accentuels.

Quant à la fin du vers : *peccatore*, elle présente une cadence *piano* par rapport à la cadence *sdrucchiolo* du vers 2 : *nemio*.

Ainsi nous avons là un témoignage très précieux sur l'évolution du tétramètre trochaïque catalectique accentuel, témoignage d'autant plus précieux que les faits qu'il nous atteste : perte de la dernière syllabe inaccentuée devant la césure et cadence *piano* à la fin du vers, sont beaucoup plus rares pour ce qui est du tétramètre trochaïque catalectique accentuel que dans le cas du trimètre iambique accentuel.

La perte du 4<sup>e</sup> levé se retrouve pourtant dans le premier vers de la 10<sup>e</sup> strophe du poème célébrant la victoire de Pépin, fils de Charlemagne, sur les Avars, en 796, *P. A. C.* I, p. 117 :

<sup>1</sup> Cf. vieux français *resoviegne tei*.

Audiens Cakanus réx | undique pertérritus  
Protinus ascendens múlam cum Tarcanis primátibus <sup>1</sup>  
Regem uenit adoráre et plagare múnere

Le tétramètre trochaïque catalectique accentuel « piano » (7' + 5') ne se rencontre que rarement. Mais les quelques exemples de ce type dont on peut faire état sont d'autant plus remarquables qu'il n'existait pas de vers accentuel latin pouvant jouer le rôle de réplique « piano » du tétramètre trochaïque catalectique, comme le saphique par rapport au trimètre iambique, voir p. 112.

Un manuscrit de Vérone du IX<sup>e</sup> siècle nous a conservé un fragment d'un abécédaire sur le jugement dernier, *P. A. C. IV 2*, n° LXIV :

Adpropinquat finis sécli declinantur témpora

Le premier vers de la strophe 4 est de type *piano* :

Dies illa erit mágna quasi mille ánni

Bien que ce fragment ne nous soit pas parvenu sans fautes de copiste, semble-t-il, ce dernier vers doit être correct.

Un autre exemple nous est fourni par un poème de Gottschalk, mort en 869, *P. A. C. III*, n° V, p. 729, dont voici la première strophe :

O Deus, miseri  
Miserere serui  
Ex quo enim me iussisti — hunc in mundum nasci 7' + 5'  
Prae cunctis ego amaui — uanitate pasci 7' + 5'  
Heu quid euenit mihi!

On reconnaît dans les deux longs vers le tétramètre trochaïque catalectique accentuel de forme *piano*, 7' + 5', avec rimes intérieures, procédé fréquent dans la poésie latine accentuelle.

<sup>1</sup> Le 2<sup>e</sup> vers de cette strophe a un second hémistiche de 8 syllabes, 6 jusqu'à l'accent final : 6'', alors que dans les exemples rencontrés jusqu'ici, il en comptait 7 : 5'' ou 6'. Ce vers a la forme *sdrucchiolo* refaite sur la 2<sup>e</sup> forme que prend le tétramètre trochaïque catalectique en devenant accentuel :

Calculantes colligéndum decreuerunt bisséxtum 7' + 6'  
d'où : Protinus ascendens múlam cum Tarcanis primátibus 7' + 6''

Ce traitement est identique à celui qu'on a observé, p. 113, à propos du trimètre iambique accentuel où, en face de :

Precamur pátre[m] regem omnipoténtem 4' + 6'  
on rencontre : Ad corrigéndum populum in hoc século 4' + 6''

La conjecture de Strecker ne s'impose donc pas, qui propose d'adopter *Tarcan* au lieu de *Tarcanis*.

Voici la liste des différents vers accentuels issus du tétramètre trochaïque catalectique :

Ia, type fondamental 7' + 5'' :

Ib, type 7' + 5' Vrbs beata Hierusálem dicta pacis uísio  
Dies illa erit mágna quasi mille ánni  
Ic, type 7 + 5'' Audiens Cakanus réx undique pertérritus  
Id, type 7 + 5' Christi resuueniad té de mi peccátore

IIa, type fondamental 7' + 6' :

IIb, type 7' + 6'' Calculantes colligéndum decreuerunt bisséxtum  
Protinus ascendens múlam cum Tarcanis primátibus

Or, le type Ib, forme *piano* du tétramètre trochaïque catalectique accentuel, est exactement semblable à la forme que prend le plus fréquemment le vers de 13 dans les langues romanes <sup>1</sup> :

7' + 5' Dies illa erit mágna quasi mille ánni

est un vers identique à :

7' + 5' Bien doit quellir violéte qui par amours aime  
Demostrou a Santa Uirgen benauenturáda

De même, à la forme 7 + 5' avec 4<sup>e</sup> levé zéro du fragment de Lyon :

Christi resuueniad té de mi peccátore

correspond exactement :

En cel lieu je m'endormí moult tres simplement

ou, avec rimes intérieures, rimes dont l'amorce remonte au bas-latin :

De uergonna nos guardár — punna todaúia

Ce vers a eu un grand succès à partir du XII<sup>e</sup> siècle : on reconnaît en effet en lui le fameux vers des vagants, comme l'a déjà vu Strecker (*P. A. C. IV 2*, n° XCII, commentaire).

<sup>1</sup> Jeanroy, *Origines*, p. 352, voit l'origine du vers de 13 dans le tétramètre trochaïque catalectique accentuel abrégé de deux syllabes et affecté d'une accentuation oxytonique :

Apparebit repentina | dies [magna] Domini

ce qui est artificiel. A. Burger a fait le rapprochement entre la forme 7' + 5'' du tétramètre trochaïque catalectique accentuel et le vers de 13 dans *Bibl. Humanisme et Renaissance*, XIII, p. 132.

Nous ne pouvons donc refuser de reconnaître dans le vers de 13 de forme 7' + 5' et 7 + 5', fréquent tant en vieux français que dans l'ancienne poésie gallégo-portugaise, l'aboutissement roman du tétramètre trochaïque catalectique accentuel sous la forme qu'il prend dans des types Ib et Id; que nous ne rencontrons pas en roman les pendants exacts des vers *sdrucchioli* :

7' + 5'' Vrbs beata Hierusálem dicta pacis uísio  
 et 7 + 5'' Audiens Cacanús réx undique pertérritus

mais seulement leurs deux répliques féminines, cela ne doit pas nous étonner, puisque nous comparons le tétramètre trochaïque catalectique accentuel avec le vers de 13 tel qu'il apparaît en vieux français, où il n'y a pas de proparoxyton, et en gallégo-portugais, où ils sont extrêmement rares.

Mais si le tétramètre trochaïque catalectique accentuel tel qu'il apparaît en roman commun sous le n° I de notre liste vivait toujours au moyen âge dans le vers de 13, qu'en était-il de la forme qu'il prend au n° II de cette liste ?

Cette forme est beaucoup plus rare et il est facile de remarquer ce qu'elle avait de peu satisfaisant. Le premier hémistiche est de rythme descendant tandis que le second est de rythme ascendant; de ce fait, la syllabe atone qui précède la césure empêche que les deux hémistiches se suivent sans heurt :

Calculantes colligéndum decreuerunt bisséxtum

1 2 3 4 5 6 7 8 | 1 2 3 4 5 6 ~

On a vu ci-dessus, p. 117, qu'une des formes que prenait le trimètre iambique accentuel, 4' + 6', présentait une difficulté de même nature. Les deux hémistiches étaient de rythme ascendant mais la 5<sup>e</sup> syllabe atone rompait ce rythme. Aussi, à côté du trimètre iambique accentuel :

4' + 6' Precamur pátre[m] regem omnipoténtem

on voit naître un vers comme :

4 + 6' Erodes réx iratus erat nímiu[m]

où la 5<sup>e</sup> syllabe qui rompait le rythme du mètre est supprimée.

Telle a dû être, semble-t-il, l'évolution de la 2<sup>e</sup> forme du tétramètre trochaïque catalectique accentuel. On ne trouve pas, en roman commun, à côté du vers :

7' + 6' Calculantes colligéndum decreuerunt bisséxtum

un tétramètre trochaïque catalectique accentuel *tronco* à la césure, 7 + 6'. Mais par analogie avec l'évolution du trimètre iambique accen-

tuel, il semble assuré qu'il faut rattacher à la forme 7' + 6' <sup>1</sup> du tétramètre trochaïque catalectique accentuel le vers de 13 césuré 7 + 6' :

He Huwes au blanc tabárt vos ne l'enmoins mie

Voici le résumé des concordances qu'on peut établir entre le tétramètre trochaïque catalectique accentuel et le vers de 13 :

Ia	Vrbs beata Hierusálem dicta pacis uísio	7' + 5''
b	Dies illa erit mágna quasi mille ánni Bien doit quellir violéte qui par amours aime Demostrou a Santa Uírgen benauenturáda	7' + 5'
c	Audiens Cacanús réx undique pertérritus	7 + 5''
d	Christi resuueniad té de mi peccatóre En cel lieu je m'endormí moult tres simplemént De uergonna nos guardár — punna todaúfa	7 + 5'
IIa	Calculantes colligéndum decreuerunt bisséxtum Le gieu d'amors li vueil faire — sanz nul arestemént <sup>2</sup>	7' + 6'

et avec le premier hémistiche masculin :

He Huwes au blanc tabárt vos ne l'enmoins mie  
 Sa terra et foi fazér en Portugal moráda

Si les formes qu'avait prises le tétramètre trochaïque catalectique en roman commun sont attestées en roman, elles ont été employées en français avec le souci de distinguer le type Id des deux autres : ainsi, le plus souvent, le vers de 13 se présente, soit sous les deux formes 7' + 5/7 + 6, soit sous la forme 7 + 5, vers des vagants, fréquente dans la poésie populaire. C'est le vers de la chanson qu'Alceste oppose au méchant sonnet d'Oronte :

Si le roi m'avait donné — Paris sa grand ville.

Quant au vers de 15, de forme 7' + 7 ou 7 + 7, son origine est moins claire. On pourrait penser, comme le fait Jeanroy, *Origines*, p. 349, qu'il provient du tétramètre trochaïque catalectique prononcé « à la française » <sup>3</sup> :

<sup>1</sup> Cette forme est semblable au vers masculin :

Le gieu d'amors li vueil faire sanz nul arestemént

Mais il est à noter que cette forme du vers de 13 est extrêmement rare tandis que le décasyllabe épique 4' + 6' est très fréquent. On peut donc se demander si ce vers de 13 est une survivance de l'état roman commun ou s'il n'est qu'une licence du poète. Il ne nous paraît guère possible de trancher la question, mais, quoiqu'il en soit, la forme 7 + 6 du vers de 13 ne semble explicable que par la forme IIa du tétramètre trochaïque catalectique accentuel.

<sup>2</sup> Voir les remarques de la note précédente.

<sup>3</sup> Sur cette façon de prononcer le latin, voir ci-dessus p. 135. Le vers de 15, dans ce cas, ne serait né qu'après la réforme carolingienne.

Apparebit repentina dies magna Domini  
Et es tan fers e salvátges que del bailar si defén

Il nous paraît cependant plus probable que le vers de 15 a pour origine le tétramètre trochaïque acatalectique accentuel tel que l'employa saint Augustin dans son poème contre les Donatistes (*Psalmus*, vers 2, éd. Lietzmann, *Lateinische altkirchliche Poesie*) :

Abundantia peccatorum solet fratres conturbare

Ce vers employé par saint Augustin devait être populaire, puisqu'il nous dit lui-même dans un passage connu de ses *Retractationes* I, 20 : *Ideo non aliquo carminis genere id fieri uolui, ne me necessitas metrica ad aliqua uerba quae uulgo minus sunt usitata compelleret* et de même, *Sermo CCCXI* (cité par Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*<sup>2</sup>, p. 6) : *Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi uulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam peruenire et eorum quantum fieri posset per nos inhaerere memoriae, psalmum qui eis canteretur per latinis litteras feci.*

Quoiqu'il en soit, le vers de 15 ne peut être séparé du tétramètre trochaïque catalectique ou du tétramètre trochaïque acatalectique accentuels, comme on le voit par une intéressante poésie contenue dans un manuscrit du début du IX<sup>e</sup> siècle, *A. h.* 51, n<sup>o</sup> 230 :

Christum peto, Christum preco,  
Christo reddo corde laeto  
Grates homo immo fono.  
Vti latro taetro metro  
5 Pendens ligno petit regno  
Fore, uiso paradiso,  
In clalisso, in abyssio  
Hoste truso sic deluso;  
Sic et ergo, quantum queo,  
10 Manus Deo leuo meo,  
Quocum reuo fruar aeuo.  
Gignans chio patri pio  
Fletus riuo, quando uiuo.  
Sarcem turno Pauli<sup>1</sup> culmo  
15 Vti uidex stirpem limex,  
Altum caelum qui creauit, terras atque aequora.

Cette hymne est formée de petits fragments de 4 syllabes (3') rimant entre eux. S'agit-il de vers de 3', 7' ou 15'? En tout état de cause, la rime mise à part, ces vers ont la même forme que le tétramètre trochaïque acatalectique de saint Augustin cité ci-dessus. La série se termine par un vers de 7 dont l'assonance intérieure est différente de la précédente, suivi d'un tétramètre trochaïque catalectique.

<sup>1</sup> Correction de Blume; *paleli* ms.

## CHAPITRE V

### DE L'HEXAMÈTRE DACTYLIQUE AU VERS DE 11

L'histoire de l'hexamètre dactylique accentuel est faite depuis qu'A. Burger a publié un important article sur ce sujet : *De Virgile à Guillaume IX, Bibl. Humanisme et Ren.*, t. XIII (1951), p. 7 ss. Nous ne nous sommes pas livré pour ce vers latin à des recherches personnelles, puisque les faits essentiels sont réunis dans cet article. Nous nous contenterons donc de le résumer en nous permettant d'y faire de larges emprunts. Au terme de l'histoire de ce vers, nous nous séparerons toutefois quelque peu des vues de l'auteur dans l'interprétation de certains faits, car il n'a pas utilisé dans son étude les données de la métrique gallégo-portugaise.

C'est en Afrique, où la perte des oppositions quantitatives s'est réalisée plus tôt qu'ailleurs, qu'apparaissent les plus anciens vers accentuels qui sont en même temps les premiers hexamètres accentuels connus. Il s'agit d'une épitaphe trouvée à Sommet el Amra, au nord de Capsa, que G. Villmanns attribue au II<sup>e</sup> ou au III<sup>e</sup> siècle (*C. I. L. VIII*, 152) :

Vrbaniilla mihi coniunx | uerecundia pléna hic sita est  
Romae comes | negotiorum | socia | parsimónio fúlta  
Bene gestis omnibus | cum in patria mécum rediret,  
Au! miseram | Carthago | mihi | erípuit sóciam.  
Nulla spes | uiuendi | mihi | sine cóniuge táli;  
Illa domum seruare | meam illa et consílio iuuáre.  
Luce priuata | quescit in mármore clúsa;  
Lucius ego | coniunx hic te mármore clúsi :  
Anc nobis sorte dedit | fatu cum lúci darémur.

L'auteur des vers de cette épitaphe n'imitait pas plus ou moins grossièrement l'hexamètre quantitatif. Nous avons affaire à l'hexamètre traditionnel prononcé par des gens qui n'avaient plus le sentiment des oppositions quantitatives et dont l'ancien accent de hauteur s'était peu à peu chargé d'intensité. Dans l'hexamètre quantitatif les accents ne jouaient aucun rôle et ils tombaient librement à l'intérieur du vers. Mais la fin de l'hexamètre se terminait d'ordinaire par un dissyllabe ou un trisyllabe. Il en résultait une cadence formée de deux accents fixes tombant sur la cinquième et la deuxième syllabe depuis la fin du vers.

C'est ainsi que se présentent les vers de l'épithaphe citée ci-dessus : les vers ont de 13 à 17 syllabes avec une coupe héritée de la penthémimère ou, plus rarement, de la coupe triple du vers classique<sup>1</sup>. La place des accents est indifférente sauf à la cadence où ils tombent sur la 5<sup>e</sup> et la 2<sup>e</sup> syllabe depuis la fin. Comme dans tous les vers accentuels, les *i* et les *e* en hiatus à l'intérieur du mot peuvent compter ou non pour une syllabe. Au vers 4, il y a selon toute vraisemblance un hiatus entre *mihi* et *eripuit*; il faut donc, semble-t-il, l'admettre au vers 1 : *plena hic*, etc. Par contre, *sita est* doit être lu suivant la tradition qui remonte à Plaute : *sitast*<sup>2</sup>.

Et comme l'indique A. Burger, *op. cit.*, p. 15, on peut superposer parfaitement un vers classique aux vers de l'épithaphe, par exemple, au vers 7, *En. I*, 437 :

O fortunati | quorum iam moenia surgunt  
Luce priuata | quescit in marmore clusa

ou, avec la coupe triple, au vers 4, *En. I*, 399 :

Haud aliter | puppesque | tuae | pubesque tuorum  
Au! miseram | Carthago | mihi | eripuit sociam

La même technique se retrouve dans une inscription datant de 373 et provenant d'Ombrie (Buecheler, *Carm. lat. ep.*, 653) :

Cara pia coniunx | Yguia deditaque marito,  
Funeris tui causa | tota nos mente dolemus;  
Aeternamque domum | Commienus Amantius parauit nobisque  
Sanctique tui manes | nobis petentibus adsint,  
Vt semper | libenterque | salmos | tibi que dicamus<sup>3</sup>.

« Le vers 3 est défiguré par la mention des deux noms du mari : il aurait été juste si celui-ci avait sacrifié l'un ou l'autre. » (*op. cit.*, p. 17).

Dès le V<sup>e</sup> siècle, les exemples épigraphiques deviennent plus nombreux. Il serait inutile d'en citer davantage ici et nous nous contentons de renvoyer à l'ouvrage cité, p. 17 ss., pour passer à l'emploi littéraire de l'hexamètre accentuel.

L'époque où a vécu Commodien est inconnue, mais P. Courcelle dans un article de la *Revue des Etudes Latines*, XXIV, p. 227 ss., a montré qu'il a utilisé les *Histoires* d'Orose, écrites en 417. Des travaux de W. Meyer, *Ges. Abh.* II, p. 24 ss. et de l'étude de H. Vroom, *De Commo-*

<sup>1</sup> Le vers 2 ayant certainement une coupe triple, on peut l'admettre avec vraisemblance pour les vers 4 et 5.

<sup>2</sup> Dans le premier vers, *mihi* est une graphie pour *mi*.

<sup>3</sup> La coupe penthémimère n'est pas exclue.

*diano metro et synt.*, quelques faits certains se dégagent qui nous montrent dans quelle mesure Commodien a adapté l'hexamètre accentuel de son époque à un emploi littéraire : il a rejeté la coupe triple pour ne garder que la penthémimère, ce qui lui permettait de marquer avec plus de netteté un point de repère au milieu de ce vers que le nombre variable des syllabes rendait flottant. Après lui, la coupe triple semble n'avoir plus été employée.

D'autre part, il s'est astreint à marquer la cadence *sss* avec un soin particulier : le dernier posé est chez lui régulièrement constitué par une syllabe longue. Quand le vers se terminait par un trisyllabe, il se trouvait forcément une longue à cette place où devait tomber l'accent. Mais en outre, sur les 490 fins de vers dissyllabiques du *Carmen apologeticum*, 3 seulement commencent par une syllabe brève, ce qui ne peut être l'effet du hasard (Meyer, p. 27; Vroom, p. 22). Enfin, il évite de placer une longue par position au 5<sup>e</sup> levé (Meyer, p. 28; Vroom, p. 24).

En voici un exemple, *Carmen ap.*, vers 89 ss. (Lietzmann, *Lateinische altkirchliche Poesie*, p. 52) :

Adgredere iam nunc | quisquis es perennia nosse :  
Disce Deus qui sit | uel cuius nomine adsit.  
Est Deus omnipotens, | unus, a semetipso creatus,  
Quem infra reperies | magnum et humilem ipsum.

Dans deux inscriptions du VI<sup>e</sup> siècle, on trouve un hexamètre accentuel de structure un peu différente :

Intemerataque | celso de ore uehens membra  
Buech. 709, 4  
Hic tenera insontis | quiescunt membra sancti  
Buech. 1407

La cadence de ces deux vers n'est plus *sss* mais *ssss*, c'est-à-dire qu'elle correspond à celle de l'hexamètre spondaïque quantitatif. Commodien en offre aussi quelques exemples :

*Instr.* II, 6, 8      Vnde non effugies | peccatum prisce sectans

De même : *Instr.* II, 39, 1; *Carm. ap.*, 842, 890.

Après Commodien, il y eut d'autres tentatives de régulariser l'hexamètre accentuel, en restreignant la possibilité de varier le nombre des syllabes.

Ainsi, le premier hémistiche des hexamètres accentuels de l'auteur inconnu de l'*Exortatio poenitendi*, qui semble avoir appartenu au cercle d'Isidore de Séville, ne compte plus que 6 ou 7 syllabes et le deuxième 8 ou 9. D'autre part, l'accent final du premier hémistiche tombe toujours sur la 5<sup>e</sup> syllabe (W. Meyer, *Ges. Abh.* II, 17 et 184) :



*tirum* a encore trois vers de 13 syllabes où se retrouve la cadence ordinaire de l'hexamètre accentuel :

1, 3	Potentissimi duces exercitus Déi
3, 3	Ascendisti ad caelos ad dexteram Déi
7, 3	Trinitati fidem toto corde seruantes

On peut comparer à ces vers un hexamètre de Commodien comme :

*Instr.* I, 13, 7 Sicut et Cacus Vulcani filius ille

De plus, on trouve dans la même pièce un vers comme :

6, 2 Qui per spiritum sanctum firmavit mártires

à cadence :  $\acute{s} s s$ . Or nous avons vu que c'est l'une des deux formes que prend le pentamètre accentuel (tous ces faits se retrouvent dans une série de *Collectes* du VII<sup>e</sup> siècle, publiées par le R. P. Blume, *A. h.* 51, n<sup>o</sup> 222; cf. A. Burger, *op. cit.*, p. 122).

Ainsi l'interprétation du vers de l'*Ymnum in natale martirum* s'impose : « c'est une synthèse de l'hexamètre et du pentamètre accentuels qui tend à l'isosyllabie et dans laquelle le type à cadence  $\acute{s} s | \acute{s} s$  est devenu le type normal, les deux autres n'étant admis qu'à titre exceptionnel. En laissant de côté le vers 7,1, qui n'a que 11 syllabes et dont la cadence est aberrante, sur 26 vers, 15 ont la cadence  $\acute{s} s | \acute{s} s$ , 4 ont la cadence  $\acute{s} s s$  et 3 la cadence  $\acute{s} s s | \acute{s} s$ . » (*op. cit.*, p. 123).

Enfin, dans cette hymne, 4 vers ont abandonné le premier accent de la cadence, comme :

9, 3 Et in sancta Hierusalem ciuitátem

ce qui « atteste le triomphe définitif du principe du monosyllabisme des demi-pieds et de la liberté rythmique jusqu'à la dernière accentuée; l'hexamètre accentuel est devenu un vers de 12 ou mieux, pour employer la terminologie de la métrique française, un vers de 11 féminin » (*op. cit.*, p. 124).

Mais si le vers de l'*Ymnum in natale martirum* est l'aboutissement de l'hexamètre accentuel, un fait demeure étonnant : ce vers a partiellement abandonné la coupe penthémimère observée scrupuleusement par Commodien.

Le fait peut s'expliquer : les demi-pieds devenant monosyllabiques, la coupe se plaçait après la 5<sup>e</sup> syllabe :

Rumpunt pulmónum | fibras discéripitur gúttur

Or, toutes les fois qu'un dissyllabe se trouvait devant la césure et fréquemment lorsqu'il s'y trouvait un mot de plus de deux syllabes, le der-

nier accent du premier hémistiche tombait sur la quatrième syllabe ce qui aboutissait à un premier hémistiche :  $s s s \acute{s} s |$ . Il en résultait un rythme ascendant en contradiction avec le rythme descendant qui naissait de l'hexamètre accentuel lorsque le monosyllabisme des demi-pieds se fut réalisé.

C'est probablement parce qu'ils sentaient cette contradiction que les auteurs des *Enigmes* et de l'*Exortatio poenitendi* ont fixé à 6 (ou 7) le nombre des syllabes du premier hémistiche en faisant tomber un accent fixe sur la 5<sup>e</sup> (voir ci-dessus, p. 149 s.) :

Durus mihi páter | dura me génerat máter

Mais le nombre de 14 à 16 syllabes qu'ont choisi ces auteurs était arbitraire et contredisait la tendance au monosyllabisme des demi-pieds. Aussi leur innovation ne se généralisa pas. Mais elle dut être l'amorce de l'hexamètre avec accent sur la 5<sup>e</sup> syllabe que nous trouvons dans l'*Ymnum in natale martirum*, par exemple :

3, 2 Qui deuicta mórte | refulsisti múnido

Une autre solution devait avoir une fortune plus brillante.

L'hexamètre accentuel était un vers flottant depuis son apparition du fait que le nombre des syllabes variait largement dans l'hexamètre quantitatif. Il ne possédait qu'un seul repère vraiment fixe : la cadence. Et on a vu avec quel soin elle fut toujours observée. Or, la césure penthémimère faisant naître les difficultés dont nous venons de parler, il n'est pas étonnant que la cadence ait pris toujours plus d'importance, jusqu'à faire plus ou moins abandonner l'ancienne coupe à son profit. C'est ce que nous observons dans l'*Ymnum in natale martirum* : la nouvelle coupe n'est pas encore entièrement fixée; le vers se partage en deux parties dont la seconde comprend la cadence, seule ou précédée d'une ou de deux syllabes :

1, 1	Sacratissimi martires súmmi Déi
1, 3	Potentissimi duces exercitus Déi
3, 2	Qui deuicta morte refulsisti múnido

ou, simplement, un mot de 4 syllabes :

9, 3 Et in sancta Hierusalem ciuitátem

Comme on le voit, la coupe de ces vers est encore très libre. Il manque en particulier un accent fixe à la fin du premier hémistiche.

Or, un siècle environ après l'*Ymnum in natale martirum*, au VIII<sup>e</sup> siècle, nous voyons l'hexamètre accentuel aboutir à un vers parfaitement régulier. C'est celui des deux hymnes *P. A. C. IV 2*, n<sup>o</sup> XXVII, *Congregauit nos et ibid.*, n<sup>o</sup> LII, *Hic est dies*. La première figure dans un *Augiensis*, du IX<sup>e</sup> siècle, toutes les deux dans un *Veronensis*, de la fin du IX<sup>e</sup> siècle. Le vers est de 12 syllabes avec coupe après la 8<sup>e</sup> et un accent fixe

sur la 7<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup> (7' + 3'). Chaque strophe compte 4 vers suivis d'un refrain de même mètre. Celui du *Congregauit nos* est de type «sdruc-ciolo» (7' + 3'). Voici la strophe 1 du *Congregauit nos* :

Congregauit nos in unum Christi amor,  
Exultemus et in ipso iucundemur.  
Timeamus et amemus Deum uiuum  
Et ex corde diligamus nos sincero.  
R. Vbi caritas est uera, Deus ibi est.

et celle du *Hic est dies* :

Hic est dies, in quo Christi pretioso  
Est in sanguine redemptus mundus totus,  
In quo ouem, que errauit, pastor bonus  
Ad ouile reportauit ulnis sacris.  
R. De sepulchro resurrexit pastor bonus.

Des vers comme le 2<sup>e</sup> du *Congregauit nos* et le premier du *Hic est dies*, où le second hémistiche ne contient qu'un seul accent tombant sur la 11<sup>e</sup> syllabe, sont fréquents; par exemple, dans la strophe 8 du *Congregauit nos* :

Tota ergo mente Deum diligamus  
Et illius nil amori preponamus  
Inde proximos in Deo ut nos ipsos  
Et amemus propter Christum inimicos.  
R. Vbi caritas est uera, Deus ibi est<sup>1</sup>.

Ce vers a été dédaigné par les poètes de la renaissance carolingienne qui ne l'ont pas employé parmi leurs nombreux « rythmi »<sup>2</sup>.

Mais si l'hexamètre accentuel aboutissait dans les deux hymnes citées à la forme 7' + 3', cette dernière n'a pas éliminé les autres formes plus libres sous lesquelles nous l'avons rencontré comme dans l'*Ymnum in natale martirum*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> « Il est possible, il est même probable que la régularisation de notre vers a été favorisée par l'existence du vers de 15, issu du septénaire trochaïque :

Apparebit repentina dies magna Domini

mais c'est une hypothèse en l'air et vraiment trop facile que de l'en faire sortir par suppression des 3 dernières syllabes. » (A. Burger, *op. cit.*, p. 127).

<sup>2</sup> Après la réforme carolingienne, on le retrouve sous la même forme (7' + 3') dans le *Planctus* sur la mort de Guillaume Longue-Épée, Duc de Normandie, assassiné en 942 (éd. Ph. A. Becker, *Z. f. fr. Spr.* LXIII, p. 190 ss.):

Laxis fibris resonante plectro linguae  
Repercusso, fabro flante, tetrachordo...

Becker avait déjà rapproché ces vers de ceux du *Congregauit nos*, *Z. f. fr. Spr.* LXIII, p. 336 et indiqué que le vers du *Congregauit nos* est le vers de 11 roman, *ibid.*, LVI, p. 302.

<sup>3</sup> A. Burger, *op. cit.*, p. 126 et 131, estime que les types 7' + 3' et 5' + 5' se sont seuls perpétués dans les langues romanes. Nous donnons les raisons pour lesquelles nous ne pouvons être de son avis sur ce point dans les pages qui suivent, où nous analysons l'hexamètre de Dhuoda dont il n'a pas suffisamment poussé l'étude.

Ainsi, au IX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons dans un poème de Dhuoda adressé à son fils Guillaume la plupart des formes que nous avons vu prendre à l'hexamètre accentuel une fois réalisé le monosyllabisme des demi-pieds<sup>1</sup> :

La forme 4' + 6' que prenait naturellement l'hexamètre accentuel à césure penthémimère une fois la monnaie de longue éliminée (voir ci-dessus, p. 152 s.) y est bien attestée :

str. 10, 1 s. Iustus in ca'usas | iudex ualens adésto  
Munus a mánu | non accipias úmquam

cf. 4, 2; 12, 2; 14, 2 et 16, 2, etc.

Ces deux vers sont suivis d'un hexamètre accentuel avec accent sur la 5<sup>e</sup> syllabe comme il s'en trouvait dans l'*Ymnum in natale martirum* (cf. ci-dessus, p. 153) :

Nec opprimas quémquam | retribuet énim

De même, 3, 3 :

Iuuenilis púer | protegat deféndat<sup>2</sup>

Mais beaucoup de vers n'entrent pas dans ces deux types d'hexamètres accentuels et nous voyons par les quelques strophes suivantes que, pour Dhuoda, la place de la césure est encore très libre :

### III

6' + 4' Rex immensus et fortis, clarus et pius  
5' + 5' Dignetur per cuncta tuam nutriré mentem  
5' + 5' Iuuenilis puer protegat defendat  
Omnibus horis.

### IV

5'' + 4' Sis namque tu humilis mente et castus  
4' + 6' Corpore pronus in seruitiis aptis  
4'' + 5' Magnis et minimis omnibus ut uales  
Flectere frequens.

<sup>1</sup> Le *Manuel* de Dhuoda qui contient quatre poèmes accentuels nous a été transmis par deux manuscrits, le premier conservé à Nîmes, de la fin du IX<sup>e</sup> siècle, fragmentaire, le second à Paris, copie du XVII<sup>e</sup> siècle d'un manuscrit voisin de N. La tradition de la pièce que nous citons n'est pas toujours sûre quoiqu'elle soit conservée par les deux manuscrits. Sur 18 strophes de trois vers représentant l'hexamètre accentuel, suivis d'un petit vers de 4 féminin (4'), 9 ont été transmises correctement. Nous ne citerons ici que les vers dont la tradition est sûre, d'après le texte de Strecker, *P. A. C.* IV, p. 710. Sur Dhuoda, voir l'article de A. Burger, *Les Vers de la duchesse Dhuoda*, dans les *Mélanges Marouzeau*, p. 86 ss.

<sup>2</sup> Il se trouve aussi plusieurs vers où la 5<sup>e</sup> accentuée est suivie de deux inaccentuées comme 4, 1 :

Sis namque tu húmilis | mente et cástus

Dhuoda ne semble pas avoir retenu la forme 7' + 3'.

## VII

6' + 4'	Dilige optimates magnos in aulam
4' + 6''	Conspice primos, coequa te humilibus
4'' + 5''	Iunge beniuolis, superbis et improbis
	Caue ne flectas <sup>1</sup> .

Ainsi, à côté des deux hymnes *Congregauit nos* et *Hic est dies*, qui sont entièrement de forme 7' + 3', nous voyons que l'hexamètre accentuel était encore très libre et qu'on y reconnaît bien attestées les formes 4' + 6', 6' + 4' et 5' + 5'.

Au terme de l'histoire de ce vers, nous apercevons facilement que ce sont, parmi les poètes romans, ceux qui se sont exprimés en gallégo-portugais qui sont restés les plus fidèles au vers accentuel né de celui de Virgile.

En effet, non seulement nous y trouvons les formes 7' + 3', 5' + 5' et 4' + 6', mais aussi la liberté de la césure que nous avons constatée dans l'*Ymnum in natale martirum* et chez Dhuoda.

Voici dans le détail les rapprochements que nous pouvons faire entre l'hexamètre accentuel et le vers de 11 roman :

1. 7' + 3'	Exultemus et in ipso   iucundémur Que ia podre non foss' esto   non seria Ce fu Judas li trahitres   deputaire
2. 5' + 5'	Nec opprimas quémquam   retribuet énim Este muit' amáua   a Santa María Lors s'est escriée — sus see, valée
3. 4' + 6'	Corpore prónus   in seruitiis áptis E por tod' esto   non quidou escapár
4. 6' + 4'	Dilige optimátes   magnos in aúlam Fazel-o que quisésse   Santa María

Ayant déjà rencontré, dans notre étude du trimètre iambique accentuel, p. 114, à côté d'un vers comme :

4' + 5''      Festinant mági adorare dóminum

un vers à premier hémistiche masculin et à second hémistiche augmenté d'une syllabe :

4 + 6''      Benigna uóx audita est ab ángelo

<sup>1</sup> Il est enfin à noter que le vers 9,2 a encore 13 syllabes comme il arrivait dans l'*Ymnum in natale martirum*, cf. p. 153 :

Et peregrinis uictum potúmque largire

nous ne pouvons douter que le vers suivant :

7' + 3'      Exultemus et in ipso | iucundémur

ne soit pas seulement l'origine du vers roman cité :

7' + 3'      Ce fu Judas li trahitres | deputaire

mais aussi celle du vers de 11 à césure masculine dont il est inséparable (7 + 4') :

Li lous prist pés a l'agniél | dous débonnaire

De même, le n° 2 :

5' + 5'      Nec opprimas quémquam | retribuet énim

n'a pas seulement dû donner naissance à :

5' + 5'      Lors s'est escriée — sus see valée

mais à :

5 + 6'      Pour moi renvoisiér ferai chançon nouvele

Enfin, il est encore une variante du vers de 11 roman à laquelle le n° 1 a dû donner naissance. En effet, nous avons vu, p. 142 s., qu'à côté du tétramètre trochaïque catalectique accentuel normal, de forme 7' + 5'' :

Vrbs beata Hierusálem dicta pacis usio

on rencontre la forme à 4<sup>e</sup> levé zéro 7 + 5'' :

Audiens Cakanus réx undique pertérritus

De même, on ne peut douter que le vers de 11 de forme 7' + 3' :

Exultemus et in ipso iucundémur

ne soit à l'origine du vers roman de 11 à 4<sup>e</sup> levé zéro :

7 + 3      J'ai a cuer les mals d'amórs orendróit

bien que nous n'ayons pas rencontré en latin de vers de 11 à 4<sup>e</sup> levé zéro.

Voici en résumé la liste des correspondances entre le vers de 11 latin issu de l'hexamètre accentuel et le vers de 11 roman :

1. 7' + 3' Exultemus et in ipso iucundémur  
Ce fu Judas li trahítres deputaire  
Que ía podre non foss' ésto non sería

ou, avec une cadence masculine à la fin du vers :

- 7' + 3 L'autrier tot seus chevauchóie mon chemín  
De novellas qu'ai auzidas e que veí

variante de ce type :

- 7 + 4' Li lous prist pés a l'agniél dous débonnaire  
Diss' el : ca de o créer non é guisádo

ou, avec cadence masculine à la fin du vers, 7 + 4 :

A l'issue de París par un matin  
Compaigno non puosc mudár qu' eo no m'effréi

Autre variante à 4<sup>e</sup> levé zéro, 7 + 3 :

J'ai a cuer les mals d'amórs orendróit  
Escrito e mui ben sei — que faréi

2. 5' + 5' Nec opprimas quémquam retribuet énim  
Lors s'est escriée — sus see valée  
Este muit' amáua a Santa María

dont la variante est en roman :

- 5 + 6' Pour moi renvoisiér ferai chançon nouvele  
Santo e fiél, que Johan nom auía
3. 4' + 6' Corpore prónus in seruitiis áptis  
Un patriárcha ouu' en Aleixandría
4. 6' + 4' Dilige optimátes magnos in aúlam  
Fazel-o que quisésse Santa María

Ces deux dernières formes ne semblent s'être conservées qu'en gallego-portugais bien qu'en vieux français un vers comme :

Et car me dites, Jean de la Tornele (*Jeanroy, Origines*, p. 478)

se coupe syntaxiquement après *dites*. Mais il peut être coupé après la 7<sup>e</sup> syllabe et on doit donc le considérer comme un vers de 11 de forme 7 + 4'.

Un fait important confirme ces conclusions. Après avoir étudié, p. 65 ss., la strophe où voisinaient vers de 11 et vers de 15 ou de 13, on a dit que les faits romans donnaient l'impression que Guillaume IX,

à qui nous en devons le premier témoignage, ne faisait qu'emprunter cette strophe à la poésie populaire de son temps.

Or, A. Burger, *op. cit.*, p. 132, a montré qu'il existait dès le roman commun une strophe latine accentuelle formée de trois hexamètres suivis d'un tétramètre trochaïque catalectique ou, en termes romans, une strophe formée de trois vers de 11 suivis d'un vers de 13. Il s'agit des strophes 1 et 9 du *Sacratissimi*, cf. p. 151<sup>1</sup> :

Sacratissimi martires summi Dei,  
Bellatores fortissimi Christi regis,  
Potentissimi duces exercitus Dei,  
Victores in caelis Deo canentes: Alleluia!

Christi Dei gratiam supplices obsecremus,  
Vt in ipsius gloriam consummemur  
Et in sancta Hierusalem ciuitatem  
Dei Trinitati cum sanctis dicamus: Alleluia!

On ne peut douter qu'il s'agisse là, au VII<sup>e</sup> siècle, du premier témoignage d'une tradition strophique dont Guillaume IX a été le premier à s'inspirer en roman. La strophe du *Sacratissimi* confirme de façon précieuse l'origine donnée plus haut, p. 143 ss., au vers de 13 et, p. 156 ss., au vers de 11. Que Guillaume IX n'ait retenu dans sa strophe que deux vers de 11 alors que le *Sacratissimi* en a trois ne doit pas surprendre : d'une part la poésie populaire n'est pas astreinte à des formes rigides, d'autre part, de la comparaison des langues romanes, il résulte que la proportion des vers de 15 ou de 13 et celle des vers de 11 n'était pas constante, mais qu'elle variait de 4 à un vers de 11 pour un ou 2 vers de 15 ou de 13. Et les divergences sensibles qui existent entre les différentes langues romanes nous invitent à penser que cette strophe, née bien avant la renaissance carolingienne, s'est développée dans chaque langue de façon autonome.

<sup>1</sup> Dans les autres strophes, le refrain variant n'est sans doute pas complet.

## CONCLUSION

Les vers latins reposent sur l'alternance de syllabes longues et de syllabes brèves; l'accent, mélodique, ne joue pas de rôle dans la structure du vers. Au cours du III<sup>e</sup> siècle, date probable des premiers hexamètres accentuels, apparaît un vers nouveau où la quantité est négligée et où les sommets rythmiques sont constitués par l'accent d'intensité.

Le passage d'un système à l'autre s'est effectué insensiblement et de façon naturelle. Pendant une période plus ou moins longue, l'accent latin dut être à la fois mélodique et intensif. Mais, en l'absence de témoignages de grammairiens contemporains (le témoignage de Sacerdos est isolé et on ne peut savoir s'il vaut pour toute la Romania ou pour laquelle de ses parties), on ne saurait donner une date précise à la transformation de l'accent mélodique latin, d'autant plus que cette transformation, selon toute vraisemblance, ne s'est pas accomplie à la même époque dans chaque partie de la Romania. De telle sorte qu'on en est réduit à constater que de Plaute à Ambroise, seules les oppositions quantitatives sont métriquement pertinentes; que dès le III<sup>e</sup> siècle en Afrique, dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle en Italie et dès le V<sup>e</sup> siècle en Gaule, on rencontre des vers où il n'y a plus trace de ces oppositions et où le rythme ne peut être qu'accentuel.

Dans le vers quantitatif, on ne peut déceler une volonté quelconque du poète de faire coïncider l'accent et le posé. La situation est la même dans le vers accentuel du roman commun. Seuls les *docti* ont tenté d'imiter le schème du vers quantitatif en faisant coïncider les accents intensifs et les anciens posés du vers quantitatif: *ad instar iambici metri, ad formam metri trochaici*. Leurs tentatives étaient artificielles et n'eurent pas de succès.

Toutefois, dans certains vers comme le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque catalectique quantitatifs, le schème métrique imposait la chute régulière du dernier accent du premier hémistiche sur l'avant-dernière syllabe:

$\bar{u} - \bar{u} - \bar{u} \mid - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u}$   
 Haec nostra nobis conferunt peccamina  
 O Nazaréne lux Bethlem, Verbum Patris  
 $- \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} \mid - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u}$   
 Edidit nostram salutem feta sancto spiritu  
 Hunc camera nostra solum pangat, hunc laudat lyra

A la fin du vers, au contraire, le dernier accent mélodique pouvait tomber soit sur l'antépénultième lorsque le dernier mot était un mot de trois syllabes ou plus, soit sur l'avant-dernière syllabe lorsqu'il était un dissyllabe.

C'est exactement ce qui se passe dans le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque catalectique accentuels:

Precamur patrem regem omnipotentem  
 Et Iesum Christum sanctum quoque spiritum

De quadrante post annorum bis binorum terminum  
 Calculantes colligendum decreuerunt bissextum

Dans le corps de chaque hémistiche du vers accentuel, les accents se placent librement, comme c'était le cas dans le vers quantitatif, et la coïncidence de l'accent et du posé n'est ni recherchée ni évitée.

C'est dans les mêmes conditions que s'effectua le passage du système quantitatif au système accentuel pour les autres vers latins.

Le schème du vers saphique entraînait la chute du dernier accent de chaque hémistiche sur l'avant-dernière syllabe:

$- \bar{u} - - - \mid \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u}$   
 Christe seruorum regimen tuorum

d'où le vers accentuel:

O Iesu Christe fili uenerande

Le tétramètre iambique et l'asclépiade mineur étaient tous deux formés de deux hémistiches comptant un même nombre de syllabes. Dans ces deux vers, le dernier accent de chaque hémistiche pouvait tomber soit sur la 2<sup>e</sup>, soit sur la 3<sup>e</sup> syllabe avant la fin:

$\bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} \mid \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u}$   
 Auarus illusus dolet flammam et ultrices parat  
 Fulgit perustus carnifex suisque cedit ignibus

et dans le système accentuel:

Nobis hic mundus carcer est te laudamus Christe Deus  
 Solue uincla peccatorum in te sancte credentium

$- - - \bar{u} - \bar{u} \mid - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} - \bar{u}$   
 Ne nesciret homo spem sibi luminis  
 Qui dici stabilem se uoluit petram

et dans le système accentuel:

Tyrus, regem ubi repperit impium  
 Apprendens tenuit admonet et docet

Le cas de l'hexamètre est particulier. Ce vers était loin d'avoir réalisé le monosyllabisme des demi-pieds au moment du passage du système quantitatif au système accentuel. Ainsi, le dernier accent du premier hémistiche tombait sur la 4<sup>e</sup>, sur la 5<sup>e</sup> ou sur la 6<sup>e</sup> syllabe, ce qui rendait la césure penthémimère, la seule retenue par Commodien, moins nette que dans les autres vers. D'autre part, pour des raisons élucidées par L. Nougaret, l'hexamètre quantitatif se terminait généralement par un trisyllabe ou un dissyllabe, ce qui fixait les deux derniers accents du vers sur la 5<sup>e</sup> et la 2<sup>e</sup> syllabe depuis la fin :

Conticuere omnes intentique óra tenébant...  
Est in conspectu Tenedos, notíssima fáma  
Insula, díues opum Priami dum régna manébant

Tel apparaît l'hexamètre accentuel où, sauf les deux derniers, tous les accents se succèdent selon la fantaisie du poète :

Illa domum seruare meam illa et consilio iuuare  
Luce priuata quescit in mármore clúsa

Ainsi le passage du système quantitatif au système accentuel a dû s'effectuer de façon naturelle et insensible. A mesure qu'évoluait la langue, les lecteurs de peu de culture les premiers durent se laisser guider dans la lecture des vers quantitatifs, non plus par la quantité et l'alternance des posés et des levés, mais par l'accent des mots. Sacerdos, vers la fin du III<sup>e</sup> siècle ou au début du suivant, note la contradiction qu'il y a dans le vers latin traditionnel entre le rythme quantitatif et l'accent. Cette observation ne pouvait se faire qu'à une époque où l'accent entravait ce rythme, c'est-à-dire, était de nature intensive.

La place des accents dans le nouveau vers est la même que celle qu'ils occupaient dans le vers quantitatif<sup>1</sup> : il est libre dans le corps du vers tandis qu'à la césure et à la fin du vers, cette liberté est plus ou moins restreinte.

Dans le vers quantitatif cette restriction découlait du schème métrique ; dans le vers accentuel, de l'influence que le vers quantitatif, lu accidentellement, ne cessa d'exercer sur le vers accentuel pendant l'époque mérovingienne : les premiers vers accentuels furent composés par des poètes ayant naturellement lu bien des vers quantitatifs en se laissant guider par l'accent ; par la suite, les *uulgares poetae* dont parle Bède ne cessèrent jamais de lire de la même façon les vers quantitatifs de leurs prédécesseurs.

Ainsi, après une période de transition plus ou moins longue durant laquelle le nombre des syllabes n'est pas encore strictement fixé dans le nouveau vers, voit-on se former en roman commun, le principe du

<sup>1</sup> Voir, p. 95, note 2, les remarques faites à propos de dimètres iambiques quantitatifs dans une hymne accentuelle.

monosyllabisme des demi-pieds s'étant généralisé, plusieurs vers accentuels réguliers ayant le même nombre de syllabes que le vers quantitatif dont ils sont sortis.

Le trimètre iambique donne naissance à deux vers accentuels de 12 syllabes, de type 4' + 5'' ou 4' + 6', suivant qu'il se terminait par un dissyllabe ou un mot de plus de deux syllabes.

Vers quantitatifs :

O Nazaréne, lux Bethlem, Verbum Pátris,  
Adesto cástis Christe parsimóniis

Vers accentuels :

Precamur pátrém regem omnipoténtem  
Et Iesum Christum sanctum quoque spíritum

De façon en tous points parallèle, le tétramètre trochaïque catalectique donne naissance à deux vers accentuels de 15 syllabes, de type 7' + 5'' ou 7' + 6' :

Vers quantitatifs :

Da, puer, plectrum, choraéis ut canam fidélibus  
Hunc camena nostra sólum pangat, hunc laudet lýra

Vers accentuels :

De quadrante post annórum bis binórum términum  
Calculantes colligéndum decreuerunt bisséxtum

Le saphique dont le schème entraînait constamment la chute du dernier accent sur la 10<sup>e</sup> syllabe, ne donne naissance qu'à un seul vers accentuel de type 4' + 5' :

Vers quantitatifs :

Christe seruórum regímen tuórum

Vers accentuel :

Paraclítusque spíritus o álme

Au contraire, le schème de l'asclépiade mineur et celui du double dimètre iambique n'entraîneraient pas la chute du dernier accent de chaque hémistiche à place fixe. Si un hémistiche se terminait par un mot de plus de deux syllabes, le dernier accent tombait sur la 4<sup>e</sup> syllabe dans l'asclépiade mineur, sur la 6<sup>e</sup> dans le double dimètre iambique ; sur la 5<sup>e</sup> et la 7<sup>e</sup> respectivement si un hémistiche se terminait par un dissyllabe. Chacun de ces deux vers donne donc naissance à quatre types accentuels.

Dans le cas de l'asclépiade mineur, ils sont de forme 4''+4'', 4''+5', 5'+4'' et 5'+5' :

Vers quantitatifs :

Splendent ergo tuis muneribus, páter,  
Flammis nobilibus scilicet átria,  
Absentemque diem lux agit aémula,  
Quam nox cum láceró uicta fugit péplo

Vers accentuels :

Homines scrutábant scripturas légibus,  
Perscrutabant úbi nasceretur Christus.  
Audient príncipes audient pópuli.  
Fallax opínio quem medicum uócat

Dans le cas du double dimètre iambique, ils sont de forme 6''+6'', 6''+7', 7'+6'', 7'+7' :

Vers quantitatifs :

Ales diei nuntius lucem propinquam praecinit  
Nos excitator mentium iam Christus ad uitam uocat  
Fit namque peccatum prius quam praeco lucis proxima  
Inlustret humanum genus finemque peccandi ferat

Vers accentuels :

In martyrio mártýrum in castitate uirginum  
Nobis hic mundus cárceer est; te laudamus Christe Déus  
Quae perfecit per felicem — caelestis uitae uirginem  
In operibus iustórum in uirtute monachórum

Dans ce nouveau système, la dernière syllabe accentuée était suivie d'une ou de deux inaccentuées suivant la forme du vers quantitatif dont le vers accentuel était issu. Or, c'est en roman commun que se réalise le fait d'une portée considérable, qui est un des traits caractéristiques du système métrique des langues romanes, de ne plus tenir compte de ces inaccentuées dans la mesure du mètre. Cette innovation était d'ailleurs la conséquence directe de l'adoption d'un nombre fixe de syllabes pour chaque vers accentuel. Ce nombre étant compté jusqu'à la dernière accentuée qui coïncide avec un posé, celle-ci devient le signal de la fin du vers et, de ce fait, les atones qui suivent le dernier accent prennent un caractère superfétatoire.

En effet, la première forme que prend le vers accentuel issu du trimètre iambique n'est plus un vers de 12, mais un vers de 10 « sdrucchiolo », puisqu'on trouve à côté du vers de type 4'+5' :

De saluatórem Christum Dei filium

un vers de forme 4'+5' qui en est la réplique « piano » :

Audite ómnes uersum uerum mágnum

L'amorce de cette évolution du vers accentuel dut se trouver dans les très nombreux proparoxytons terminant le vers dont l'avant-dernière syllabe était constituée par un *e* ou un *i* en hiatus qu'on prononçait *y* dans la langue parlée de l'époque, où, par exemple, *filium* était un dissyllabe : *filyu*, puis *flyu*.

Dans le cas du trimètre iambique, d'autre part, cette alternance « sdrucchiolo/piano » était facilitée par la présence du saphique qui, accentuellement, est la réplique « piano » du trimètre iambique accentuel de type 4'+5' :

Paraclitúsque spiritus o álme

Toutefois, une telle réplique n'existait pas dans le cas du tétramètre trochaïque catalectique. On n'en voit pas moins naître en roman commun, à côté du tétramètre trochaïque catalectique accentuel de 15 syllabes de type 7'+5' :

Adpropinquat finis sécli declinantur témpora

un vers de 14 syllabes qui en est la réplique « piano » :

Dies illa erit mágna quasi mille ánni

La même alternance se retrouve fréquemment dans l'asclépiade mineur accentuel, avec cette nuance que les deux hémistiches du vers peuvent en être affectés :

Cantabunt cánticum gaudentes éum  
Regna caelórum sede gaudébunt.  
Gestantes lámpadas magna cum glória  
Intrabunt régni caelorum iánua<m>.

De même que le saphique était, accentuellement, la réplique « piano » du trimètre iambique accentuel, le double dimètre iambique catalectique accentuel était la réplique « piano » du double dimètre iambique accentuel :

Quisquis uidens uolúerit hos uersus reprehéndere  
Gaudeo transiísse latos in campos prósaes

Le principe de négliger les syllabes atones qui suivaient le dernier accent, ce qui provoqua la naissance d'un vers « piano » à côté du vers « sdrucchiolo », était bien vivant en roman commun. Une preuve nous en est fournie par la forme « sdrucchiolo » sous laquelle apparaissent les vers qui, naturellement, ne devaient prendre que la forme « piano ». En effet, la deuxième forme que prend le trimètre iambique accentuel était de type 4'+6' :

Precamur pátreem regem omnipoténtem

Or, on voit apparaître à côté de ce vers qui compte 12 syllabes comme son « modèle » quantitatif, un vers de 13 syllabes de forme 4' + 6'' :

Habui magístrum Adalbertum epíscopum

Le fait se retrouve dans l'asclépiade mineur et dans le tétramètre trochaïque catalectique.

Le « modèle » quantitatif de l'asclépiade mineur ne dépassait pas 12 syllabes et chaque hémistiche en comptait 6 (4'' ou 5'). On voit pourtant apparaître quelques hémistiches de 7 syllabes (5'') qui ne peuvent être issus directement du vers quantitatif :

Digna dignis semper meritis ad síngula

De même, le tétramètre trochaïque catalectique quantitatif donnait naissance à un vers accentuel de forme 7' + 5'' ou 7' + 6'. Mais, à côté du vers de forme 7' + 6', il existe un vers de type 7' + 6'' qui ne peut être sorti directement du « modèle » quantitatif :

Protinus ascendens múlam cum Tarcanis primátibus

Dans ces conditions, le rapprochement entre les vers latins accentuels du roman commun et les vers dont la comparaison entre les diverses langues romanes nous avait fait postuler une origine commune, gagne en évidence.

Les deux formes que prend le trimètre iambique en devenant accentuel, suivant qu'il se termine par un dissyllabe ou par un mot de plus de deux syllabes, se retrouvent telles quelles dans l'*endecasillabo* italien :

Festinamági adorare dómínum  
Non molto lúngi per volerne préndere

Precamur pátrém regem omnipoténtem  
Che non è áltro se non Deo devisáre

Le second type est très fréquent en vieux français :

Cons fut de Róme del mielz qui donc i éret

Quant au premier, il ne s'y trouve, naturellement, que dans son équivalent « piano », né dès le roman commun et forme normale de l'*endecasillabo* :

Audite ómnes uersum uerum mágnam  
Perchè pensándo consumai la imprésa  
Trouvai pastóure qui gardoit sa proíe

L'asclépiade mineur devenait, en passant au type accentuel, un vers de deux hémistiches égaux de 6 syllabes dont le dernier accent tombait

soit sur la 5<sup>e</sup> soit sur la 4<sup>e</sup>; il en résultait un vers très particulier dont chaque hémistiche pouvait compter soit 4, soit 5 syllabes jusqu'à la dernière accentuée et dont on peut résumer les variations par la formule suivante: 4'' + 4'', 4'' + 5', 5' + 4'', 5' + 5'. Le vers espagnol connu sous le nom d'*arte mayor* répond exactement à ce schème, à la réserve près qu'il compte beaucoup moins de « sdruccioli » que le vers latin accentuel, ce qui s'explique tout naturellement par la disparition de la plupart des proparoxytons en espagnol :

5' + 5' Praesens et futurum tempus curram aptum  
Cerca de Eufrates vi los mohabitas

4'' + 4' Ad te ut ualeo poplite flexu  
Muy claro principe rey escogido

5' + 4' Deus summe lucis conditor poli  
¿A quen vos desama qué le faredes?

4' + 5' Hoc a me ceptum tu perface clemens  
Una donzella tan mucho fermosa

Le même vers se retrouve, plus ou moins adapté, dans les diverses langues romanes.

Le double dimètre iambique semble être rapidement devenu en roman commun un vers accentuel de 16 syllabes de forme 6'' + 6'', les hémistiches de type 7' étant peu à peu abandonnés :

In te Christe credéntium miserearis ómnium

conservé tel quel en espagnol dans un vers de Ayala :

Si el huerfano guardáredes e viuda defendéredes

D'autre part, le double dimètre iambique catalectique qui, accentuellement, était la réplique « piano » du double dimètre iambique comptait 14 syllabes, de type 6' + 6' :

Gaudeo transiísse latos in campos prósaec

C'est une des formes que prend l'alexandrin dans toutes les langues romanes :

Ond Martha su hermána andava querellósa  
Puoy co lo strascináre cruopi le suvaráte  
Emperere dist éle ne me tenez a fóle

Quant au tétramètre trochaïque catalectique accentuel, sa forme la plus fréquente était de schème 7' + 5'' :

Vrbs beata Hierusálem dicta pacis uísio

dont la réplique « piano », attestée dès le roman commun, était :

Dies illa erit mágna quasi mille ánni

C'est sous cette forme que le vers de 13 apparaît le plus souvent dans les langues romanes :

Bien doit quellir violéte qui par amours áíme  
Demostrou a Santa Uírgen benauenturáda

Ainsi, nous croyons pouvoir affirmer que, dans leurs grandes lignes, les principaux vers romans se sont formés en roman commun; que le vers de 10 remonte au trimètre iambique (et au saphique qui se confondait avec une de ses formes accentuelles), que le vers d'*arte mayor* remonte à l'asclépiade mineur, l'alexandrin au double dimètre iambique (et à sa forme doublement catalectique) et le vers de 13, au tétramètre trochaïque catalectique.

L'histoire de l'hexamètre diffère dans le détail de celle des autres vers; l'hexamètre, en effet, était le seul vers à n'avoir pas à peu près complètement éliminé la monnaie de longue au moment où l'accent latin devenait un accent d'intensité. Il en résultait un vers accentuel particulièrement flottant pouvant compter de 13 à 17 syllabes. C'est pourtant le principe du monosyllabisme des demi-pieds qui finit par s'imposer à la longue. Mais la cadence si caractéristique de l'hexamètre  $\acute{s} s s \acute{s} s$  :

Rumpunt pulmónum fibras decéripitur gúttur

se retrouve jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, chez Dhuoda.

Cette cadence elle-même fut peu à peu abandonnée et l'hexamètre accentuel devint ainsi un vers de 12 syllabes avec une césure après la 5<sup>e</sup> et le dernier accent sur la 11<sup>e</sup> :

Iustus in cáusas iudex ualens adésto

On le retrouve tel quel dans l'ancienne poésie gallego-portugaise; il s'agit d'une des nombreuses formes que peut prendre le vers de 11 dans cette poésie souvent fort archaïque :

E por tod'éstó non quidou escapár

Ce n'est pourtant pas sous cette forme que l'hexamètre survit généralement dans les langues romanes. On en voit la raison : dans les deux vers précédents, de type  $4' + 6'$ , chaque hémistiche est de rythme ascendant; mais le vers entier, comme l'hexamètre dont il est issu, était de rythme descendant. C'est pourquoi, dès le roman commun, on fit plusieurs tentatives pour conserver le rythme descendant de l'hexamètre et deux d'entre elles se sont maintenues dans les langues romanes.

Toutes deux ont consisté en un déplacement de la césure qui permit de placer le dernier accent du premier hémistiche sur une syllabe impaire.

Dès l'*Ymnum in Natale martirum* (VII<sup>e</sup> siècle), on voit naître un hexamètre accentuel césuré après la 6<sup>e</sup> syllabe atone avec un accent sur la 5<sup>e</sup> :

Qui deuicta mórte refulsisti múnido

C'est ainsi qu'apparaît parfois le vers de 11, tant en vieux français qu'en gallego-portugais :

Lors s'est escriée — sus see, valée  
Este muit' amáua a Santa María

Mais une autre innovation du roman commun s'est, mieux encore, conservée dans les langues romanes. La cadence de l'hexamètre accentuel avait toujours été particulièrement bien conservée, car elle était le point de repère le plus frappant de ce vers flottant. C'est elle qui attira peu à peu la césure. L'amorce de cette transformation remonte au VII<sup>e</sup> siècle; on trouve, en effet, dans l'*Ymnum in Natale martirum* des vers comme :

Sacratissimi martires súmmi Déi  
Et in sancta Hierusalem ciuitátem

où les 4 syllabes de la cadence s'opposent au reste du vers. Mais, dans cette hymne, il n'y a pas encore d'accent fixe devant la césure. Ce n'est que vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle que nous voyons l'hexamètre accentuel aboutir à un vers parfaitement régulier de type  $7' + 3'$  :

Hic est dies in quo Christi pretiósó

C'est la forme régulière du vers de 11 roman :

Ce fu Judas li trahítres deputáire  
Que la podre non foss' ésto non seria

Il convient ici d'insister sur un point de l'évolution des vers latins en roman commun.

Une des deux formes que prenait le trimètre iambique accentuel était identique à la forme à laquelle aboutissait naturellement l'hexamètre,  $4' + 6'$  :

Precamur pátrém regem omnipoténtem  
Iustus in cáusas iudex ualens adésto

Or, les deux vers, pour des raisons différentes, étaient insatisfaisants. Le premier, issu du trimètre iambique, était un vers de rythme ascendant; mais la 5<sup>e</sup> syllabe atone entravait devant la césure la succession régulière des posés et des levés. Le second, issu de l'hexamètre, était un vers de rythme descendant; mais ses deux hémistiches étaient de rythme ascendant.

Ce n'est assurément pas un hasard si chacun d'eux évolua de façon tout-à-fait différente en roman commun.

Le premier donna naissance à un vers où la 5<sup>e</sup> syllabe est supprimée :

Erodes réx iratus erat nímium<sup>1</sup>

Le second, par déplacement de la césure, donna naissance à deux vers nouveaux :

Qui deuicta mórte refulsisti múnido  
Hic est dies in quo Christi pretiósio

Pourquoi un traitement si différent à partir d'un même point de départ ?

On ne voit qu'un trait commun dans l'évolution de ces deux vers accentuels : dans un cas comme dans l'autre, la transformation tend à sauvegarder le rythme du mètre, ascendant d'une part, descendant de l'autre.

Ceci montre bien combien les structures métriques ont été résistantes lors du passage du type quantitatif au type accentuel en roman commun. La tranche de parole s'adaptant au schème métrique a entièrement changé de nature : de quantitative elle est devenue accentuelle. La structure elle-même n'a pas varié : elle est de rythme ascendant dans le décasyllabe et l'alexandrin issus du trimètre iambique et du tétramètre iambique ; elle est de rythme descendant dans le vers de 11 et le vers de 13 issus de l'hexamètre et du tétramètre trochaïque catalectique.

Dans le vers quantitatif il n'y a pas de recherche de coïncidence entre l'accent de hauteur et le posé. Il en est de même dans le corps du vers roman où l'alternance des posés et des levés n'est que le « métronome intérieur » du poète. Avec toutefois une innovation qui découlait de la nouvelle nature du vers, syllabique et accentuelle : le dernier accent du vers coïncide désormais avec le dernier posé de même que, généralement, le dernier accent du premier hémistiche coïncide avec son dernier posé. Cette innovation est déjà réalisée en roman commun.

Le saphique et l'asclépiade mineur sont un cas à part. La nature particulière de ces deux vers est évidente : dès les Grecs, ils ont un nombre fixe de syllabes et, par conséquent, le groupe de deux brèves

<sup>1</sup> La naissance en roman commun de ce type, encore exceptionnel, indique que la syllabe inaccentuée devant la césure était déjà superflète à cette époque, comme c'est le cas en vieux français et en vieil italien. Dans l'*Alexis*, le type 4' + 6' :

Precamur pátre[m] regem omnipoténtem  
Cons fut de Róme del mielz qui donc i éret

est encore représenté dans le 53 % des cas face au type 4 + 6<sup>(1)</sup> :

Erodes réx iratus erat nímium  
Eufemiéns ensi out nom li pédre

Ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle que ce dernier élimina complètement le premier, tandis qu'en Italie, il était déjà tombé en désuétude au *trecento*.

apparaissant à place déterminée ne pouvait jamais être remplacé par une longue. Ces vers ne sont ni iambiques ni trochaïques, mais iambico-trochaïques :

- 0 - - - | 0 0 - 0 - 0  
- - - 0 0 - | - 0 0 - 0 0

Il est bien naturel, au moment du passage de l'accent quantitatif à un accent d'intensité, que les poètes n'aient pas tenu compte du caractère ascendant ou descendant de ces rythmes « choriambiques » et qu'ils se soient laissés guider par l'accent.

Le saphique qui avait, en raison de sa structure quantitative, deux accents fixes sur la 4<sup>e</sup> et la 10<sup>e</sup> syllabe est ainsi devenu un vers de rythme ascendant de type 4' + 5' et l'asclépiade mineur, un vers formé de deux hémistiches à nombre égal de syllabes dont le dernier accent se plaçait soit sur la 4<sup>e</sup>, soit sur la 5<sup>e</sup> : 4'' + 4'' / 4'' + 5' / 5' + 4'' / 5' + 5'.

Il est enfin un dernier point qui caractérise le vers roman de rythme descendant et dont l'amorce se trouve en roman commun.

Un vers de 13 de forme 7' + 5' :

Et vostre belle parólle m'ait en vos las mize

peut apparaître avec un 4<sup>e</sup> « levé zéro », 7 + 5' :

Sire vostre bels parleirs m'ait dou tot conquize

Ce phénomène remonte au roman commun, comme en témoignent, par exemple, les deux tétramètres trochaïques catalectiques accentuels suivants :

7' + 5<sup>(1)</sup> In Deo deuet cogitare non peccare nemio  
7 + 5' Christi resuueniad té de mi peccatore

Ainsi les vers romans existaient dans leurs grandes lignes dès avant la renaissance carolingienne<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ils obéissaient dès le roman commun à des règles strictes. Si les premiers essais poétiques en italien et en espagnol ont une métrique fort irrégulière, nous ne pouvons y voir une adhésion des auteurs de ces morceaux à une métrique libre, dont les lois resteraient obscures, comme le veulent, par exemple, Bertoni, *La più antica versificazione italiana*, *Giorn. stor. della letteratura it.* 113 (1939), p. 256 ss., pour l'italien ; Menéndez Pidal, *Revista de Filol. Esp.* 1914, p. 94 s. et 1917, p. 126-129, et Ureña, *La versificación irregular en la poesia castellana*, pour l'espagnol. Ces pièces sont transcrites négligemment dans un seul manuscrit, souvent comme de la prose, et on ne peut admettre que leur tradition manuscrite présente suffisamment de garanties pour baser sur elles un système (voir à ce propos quelques remarques faites par Menéndez Pidal une vingtaine d'années avant ses articles cités ci-dessus dans sa *Leyenda de los Infantes de Lara*, p. 417). Ureña, *op. cit.*, a aussi insisté sur les irrégularités de l'*arte mayor* et de l'alexandrin espagnols pour opposer la poésie castillane à la poésie française. La technique de ces deux vers, comme l'a fort bien souligné F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, p. 75, ne peut être comparée à celle des vers du

Ces vers, en roman commun, étaient généralement assemblés en strophes.

Parmi celles-ci, la strophe saphique d'Horace, reprise par Prudence et d'autres poètes est devenue en roman commun une strophe de 4 vers accentuels qu'on retrouve dans la poésie religieuse du XIII<sup>e</sup> siècle (Bartsch, *Chrest. prov.*<sup>6</sup>, col. 305).

D'autres strophes ont été créées par les fondateurs de l'hymnologie chrétienne comme la strophe ambrosienne que nous retrouvons dans la Passion de Clermont et la strophe de 5 trimètres iambiques, destinée généralement à chanter les saints et qui a été reprise par l'auteur de l'*Alexis*.

D'autres enfin sont une création anonyme du roman commun. La plus remarquable est la strophe conservée dans l'Antiphonaire de Bangor : elle réunit trois vers de 11 et un de 15. C'est la première attestation, au VII<sup>e</sup> siècle, d'une strophe dont nous avons souligné la fortune dans les langues romanes et qui fut employée pour la première fois, en roman, par Guillaume IX.

Les analogies entre le système métrique des langues romanes et celui qui s'était formé en roman commun à la suite de la transformation de l'accent latin ne peuvent être fortuites. Entre l'époque de Charlemagne et le XI<sup>e</sup> siècle, on ne dut cesser de chanter en vers de 8, 10, 11, 12 ou 13 syllabes : tout peuple a son folklore. Mais à partir de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle, commencent des temps troublés peu favorables au développement d'une littérature laïque. La littérature se réfugie dans les couvents où l'écrit est latin, sauf quelques essais édifiants, vies de saints ou passions. Dès que ces conditions changent, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, s'épanouissent une poésie épique et une lyrique de cour : les principaux vers employés par les trouvères et les troubadours existaient déjà dans leurs grandes lignes trois siècles auparavant. Guillaume IX ne créa pas de toutes pièces une métrique d'un type nouveau, mais il sut polir un instrument encore rude pour le mettre au service d'une personnalité particulièrement riche :

Ben vuelh que sapchon li pluzor  
D'est vers si's de bona color,  
Qu'ieu ai trag de mon obrador :  
Qu'ieu port d'ayselh mestier la flor.

*Cantar de mio Cid* ou des poèmes comme *Elena y María*, etc. Nous croyons avoir montré la cause des variations de l'*arte mayor*. Quant à l'alexandrin espagnol, celui de Berceo, qui pourtant se nomme plusieurs fois *juglar*, est à peu près régulier ; celui de l'auteur de l'*Alixandre*, qui lui, se vante d'écrire *a syllabas contadas*, l'est beaucoup moins ; mais on sait que les deux manuscrits qui nous transmettent l'œuvre sont tellement divergents que son éditeur, Morel-Fatio, a dû se contenter de donner le texte de l'un d'eux sans pouvoir se risquer à faire une édition critique de l'œuvre. Sur l'Archiprêtre de Hita, on consultera les analyses minutieuses de F. Lecoy, *op. cit.*, p. 75. Cf. sur l'Archiprêtre de Hita, la note de rectification, p. 137.

Sur toute cette question, voir l'article très riche de Cl. Margueron, *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du 12<sup>e</sup> siècle*, *Neophilologus*, XXXV, p. 80 ss.

## APPENDICE

L'*Oratio communiter in omnibus*, A. h. 51, n° 227, est contenue dans deux manuscrits : A, *Oration. ms. Mariae Wintoboniensis*, s. 8/9, *Cod. Londinen.* et B, *Oration. Aethelwoldi Episc.*, s. 9 in., *Cod. Cantabrigien.*

Il est évident que A et B dérivent d'une même source qui elle-même devait déjà contenir bien des fautes : Suos (11, 4), leçon des deux manuscrits, n'a aucun sens. *Per hoc mysterium* (5, 1) est certainement trop court et il est invraisemblable que A et B aient omis le même mot indépendamment l'un de l'autre. A et B présentent la leçon *ut... possumus* (15, 4). A et B ont intercalé un vers entre les vers 2 et 3 de la doxologie ; ce vers est certainement fautif et Blume l'a supprimé : l'*Oratio communiter* est formée de strophes de 4 dimètres iambiques accentuels et ce vers ferait de la doxologie une strophe de 5 vers.

Ces nombreuses fautes communes à A et à B ne s'expliquent que si ces deux manuscrits dérivent d'un même modèle qui était déjà fautif. Il nous est donc permis d'admettre que les 5 vers (4,1 ; 8, 3 ; 12, 1 ; 14, 4 et 15, 1) sur 64 dont le dernier accent ne tombe pas sur la 6<sup>e</sup> syllabe, nous ont été mal transmis.

Voici le texte critique de l'*Oratio communiter* :

1. Domine Deus, Iesu,  
Via, uita et ueritas,  
Aeternae uitae petimus  
Vt nos consortes facias.
2. Tu de caelis adueniens  
Vitam mundo largitus es ;  
Te panem uitae nouimus  
Firmantem corda hominum.
3. Qui ergo ad te uenerit  
Esuriem non patitur  
Et qui in te crediderit  
In aeternum non sitiet.
4. Verus < et > enim cibus est  
Caro tua, omnipotens,

- Et sanguis tuus, Iesu,  
Verus potus fidelium.
5. Per hoc < sacrum > mysterium  
A morte redemisti nos  
Vt firmiter ac sobrie  
In te uiuamus, Domine.
  6. Dignare ergo petimus  
Sancti huius mysterii  
Participes nos fieri  
Ad laudem tui nominis.
  7. Christe, tuum praeceptum est  
Vt diligamus inuicem;  
Sed hoc explere possumus  
Adiuti tuo munere.
  8. Ergo in nostris mentibus  
Fundatur tua caritas  
Vt tuus demum possit [in] nos  
Fraternus amor figere;
  9. Vt non iniquum odium  
Neque labor inuidiae  
Nec ulla uis malitiae  
In cor nostrum resideat.
  10. Et culpas quas contraximus  
In carne siti lubrica  
Pro tuo sancto corpore  
Remissionem tribue.
  11. Et si adstricti uitiiis  
Peccati sumus famuli,  
Sanguis tuus nos redimat  
Et tuos nos constituat
  12. < Et > omnem mentis maculam  
Omnesque sordes animae,  
Christe, qui solus mundus es  
Absterge tua gratia.
  13. Tranquillam nostram animam,  
Mentem semper pacificam,  
Tu, qui es pax uerissima,  
Conserua, Deus, petimus.
  14. Vbi enim pax fuerit,  
Tu ipse quoque aderis  
Et, ubi tu non deeris,  
Quidquid < est > ibi tutum est.
  15. Veni < tu > ergo, Domine,  
Et iugiter nos posside  
Vt tui sancti spiritus  
Possimus templum fieri.

5, 1 sacrum *suppl.* Dreves — 6, 3 particeps *A* — 7, 3 implere *A* — 8, 1 in *om.* *A* — 8, 3 tum *A*, tuum *B* — 8, 4 agere *A*<sup>1</sup>, uigere *A*<sup>2</sup> — 9, 3 neque *A* — 9, 4 resedeat *A* — 10, 4 remissionem *A*<sup>1</sup> — 11, 1 districti *B* — 11, 3 redemat *AB*, *corr.* Dreves — 11, 4 suos *AB*, *corr.* Dreves — 13, 1 tranquillum nostrum animum *B* — 14, 3 non *om.* *A* — 14, 4 ibi tuum *A* — 15, 4 possumus *AB*, *corr.* Dreves.

16. Gloria tibi, pater,  
Cum tuo unigenito,  
[Cum quo uitam largitus es]  
Vna cum sancto spiritu,  
In sempiterna saecula.

8, 3. Ce vers devait déjà être fautif dans le modèle de *A* et de *B* :

- A.* Vt tum demum possit in nos  
Fraternus amor agere (*corrigé en uigere*)
- B.* Vt tuum demum possit in nos  
Fraternus amor figere

Le copiste de *B* a renoncé à comprendre le texte. Celui de *A*, par contre, a tenté de rendre le texte intelligible en comprenant *tum* au lieu de *tuum*. Mais le texte ne lui a pas encore paru satisfaisant : *figere in nos*, que devait porter son modèle, est obscur. Dès lors, *A*<sup>1</sup> a corrigé *figere en agere* et *A*<sup>2</sup> a préféré à cette correction la lecture *uigere* (qui, pour un scribe anglais, devait se confondre avec *figere*, voir ci-dessous). Mais il est clair que *figere* est la façon primitive et que *agere* et *uigere* ne sont qu'un pis aller. L'archétype de *A* et de *B* devait donc porter, comme *B* :

Vt tuum demum possit in nos  
Fraternus amor figere

Il suffit de supprimer *in* et de lire *tuus* pour que le texte s'éclaire et que la mesure soit rétablie :

Vt tuus demum possit nos  
Fraternus amor figere

Les abréviations de *tuus* et de *tuum* sont très proches et il s'agit là d'une faute banale. Mais pourquoi *in* a-t-il été introduit dans le texte ?

L'*Oratio communiter* nous est transmise par deux manuscrits anglais. Or, l'enseignement d'Alcuin dans son *De orthographia* (Flauus, *prior syllaba ab f, sequens ab u incipiat*; distinction de *uel* et de *fel*, de *uas* et de *fas*) indique que le *f* et le *u* consonne, qui à l'époque se prononçait *b*, étaient souvent pris l'un pour l'autre dans l'orthographe (voir Le Coultre, *La prononciation du latin sous Charlemagne*, p. 325 des *Mélanges Nicole*, Genève 1905).

Il est dès lors facile de supposer que le scribe de l'archétype de *A* et de *B*, a compris *figere* = *uigere* (comme on a vu ci-dessus que *A*<sup>2</sup> l'a fait) et, pour rendre le texte intelligible, a introduit *in* devant *nos*.

14, 4. *A* n'a pas compris le texte des deux derniers vers de la strophe 14 et il a écrit :

Et, ubi tu deeris,  
Quidquid ibi tuum est

L'ellipse du *est* après *quidquid*, dans une hymne dont le style est si simple, serait étonnante. On peut donc admettre que le scribe de l'archétype l'avait déjà omis et qu'il faut lire :

Quidquid < est > ibi tutum est

Il ne reste plus que les trois vers suivants pour lesquels les deux manuscrits ne livrent aucun indice de faute en dehors de la mesure; il ne semble pas douteux qu'il soit tombé un monosyllabe qu'on peut essayer de rétablir ainsi :

12, 1 < Et > omnem mentis maculam

Ce *et* fait suite à celui des vers 10, 1 et 11, 1.

15, 1 < Tu > ueni ergo Domine

Cf. 13, 3 et 14, 2 s.

4, 1 Verus < et > enim cibus est

*Etenim* peut, à l'époque chrétienne, se trouver après le premier mot de la phrase, contrairement à l'usage cicéronien, cf. Tertullien, *Apol.* I, 4: *Tunc etenim meretur...*

## LISTE DES OUVRAGES CITÉS

### Textes

- ALEXIS (saint), *La vie de saint Alexis, poème du XI<sup>e</sup> siècle et renouvellements des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, publiés par G. Paris et L. Pannier, Paris 1887 (Reproduction de l'édition de 1872, autorisée par l'auteur).
- ALPHONSE LE SAVANT, *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, Madrid 1889.
- Analecta hymnica medii aevi*, éd. par G. M. Dreves et Cl. Blume. Tome XXVII, Leipzig 1897 (Blume), L, ib. 1907 (Dreves), LI, ib. 1908 (Blume).
- APPEL (C.), *Provenzalische Chrestomathie*, 5<sup>e</sup> éd., Leipzig 1920.
- AUDIAU (J.), *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Age*, Paris 1923.
- AUGUSTIN (saint), *De musica libri sex*, éd. par G. Finaert et F.-J. Tonnard, texte de l'éd. bénédictine, introduction, traduction et notes, Bruges 1947 (VII<sup>e</sup> vol. des Œuvres de saint Augustin).
- BAENA, voir *Cancionero*.
- BARTSCH (K.), *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig 1870.
- *Chrestomathie de l'ancien français*, 5<sup>e</sup> éd., Leipzig 1884.
- BERNART DE VENTADORN, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, éd. par C. Appel, Halle 1915.
- BERTOLOME ZORZI, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, éd. par E. Levy, Halle 1883.
- BERTRAN DE BORN, *Poésies complètes de Bertran de Born*, éd. par A. Thomas, *Bibl. mérid.*, 1<sup>re</sup> série, I, Toulouse 1888.
- Biblioteca de autores españolas*, t. XXXV, pub. par D. Justo de Sancha, Madrid 1925.
- BLACATZ, *Die Werke des Troubadours Blacatz*, éd. par O. Soltan. *Zeitsch. f. rom. Phil.* XXIII (1899), p. 201-248.
- BONIFACI CALVO, M. Pelaez, *Vita e poesie di B. Calvo, trovatore genovese*, *Giorn. stor. della lett. italiana*, XXVIII (1896), p. 1-44; XXIX, p. 318-367.
- BRAKELMANN (J.), *Les plus anciens chansonniers français (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1870-1891.
- BUECHELER (F.), *Carmina latina epigraphica*, Leipzig 1895-1897.
- Cancioneiro da Ajuda*, éd. critique de C. Micaëlis de Vasconcellos, Halle 1904.
- Cancioneiro Geral de Resende*, E. H. von Kausler, *Altportugiesische Liedersammlung des edeln Garcia de Resende*, 3 vol., Stuttgart 1846.

- Cancionero castellano del siglo XV*, éd. par R. Foulché-Delbosc, *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, n<sup>os</sup> 19 et 22, Madrid, t. I (1912), t. II (1915).
- Cancionero de Baena*, P. J. Pidal, *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV)*, Madrid 1851.
- CERCAMON, *Les poésies de Cercamon*, éd. par A. Jeanroy, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 27, Paris 1922.
- Chanson de la Croisade albigeoise*, éd. par E. Martin-Chabot, t. I: *La Chanson de Guillaume de Tudèle*, *Les classiques de l'histoire de France au moyen âge*, n<sup>o</sup> 13, Paris 1931.
- Chansonnier de Berne*, J. Brakelmann, *Die altfranzösische Liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, dans *Archiv für das Studium der neueren Spr. u. Lit.*, t. XLI-XLIII, 1867-1868.
- COLIN MUSSET, *Les Chansons de Colin Musset*, éd. par J. Bédier, avec la transcription des mélodies par J. Beck, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 7, Paris 1912.
- DANTE, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*<sup>2</sup>, éd. par G. A. Scartazzini, Milan 1896.
- CONON DE BETHUNE, *Les Chansons de Conon de Béthune*, éd. par A. Wallensköld, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 24, Paris 1921.
- GARCIA DE GUILHADE, *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trobador do seculo XIII*, éd. par O. Nobiling, *Romanische Forschungen*, XXV (1908), p. 641-719.
- GENNRICH (Fr.), *Rondeaux, Virelais, und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrh., mit den überlieferten Melodien*, t. I, Dresde (1921), t. II, Göttingen (1927). (*Ges. für roman. Liter.*)
- GORRA (E.), *Lingua e letteratura spagnuola delle origini*, Milan 1898.
- Grammatici Latini*, éd. par H. Keil. Tome VI, Leipzig 1874, VII, ib. 1880.
- GUILLAUME IX, *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, éd. par A. Jeanroy, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 9, Paris 1913.
- GUILLAUME DE MACHAUT, *Poésies lyriques, édition complète en deux parties, avec Introduction, Glossaire et Fac-similés* par V. Chichmaref, Paris 1909.
- GUITTONE D'AREZZO, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, éd. par Fr. Egidi, *Scrittori d'Italia*, n<sup>o</sup> 175, Bari 1940.
- HERZOG (E.), *Neufranzösische Dialekttexte mit grammatischer Einleitung und Wörterverzeichnis*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig 1914.
- JACOPONE DA TODI, *Le Laude, secondo la stampa fiorentina del 1490*, éd. par G. Ferri, Bari 1915.
- JEAN BODEL, *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. par A. Jeanroy, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 48, Paris 1925.
- Le Jeu de sainte Agnès, Drame provençal du XIV<sup>e</sup> siècle*, éd. par A. Jeanroy, avec la transcription des mélodies par Th. Gérold, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 68, Paris 1931.
- JUAN MANUEL, *El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Text und Anmerkungen aus dem Nachlasse von H. Knust, herausgegeben von A. Birch-Hirschfeld, Leipzig 1900.

- JUAN DE MENA, *El Laberinto de Fortuna*, éd. par J. Manuel Blecua, *Clásicos Castellanos*, n<sup>o</sup> CXIX, Madrid 1943.
- JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, éd. par J. Cejador y Frauca, *Clásicos Castellanos*, n<sup>os</sup> XIV et XVII, t. I, 5<sup>e</sup> éd., Madrid 1946, t. II, 4<sup>e</sup> éd., Madrid 1941.
- *Libro de Buen Amor*, texte du XIV<sup>e</sup> siècle, publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus par J. Ducamin, *Bibl. Mérid.*, 1<sup>re</sup> série, VI, Toulouse 1901.
- LANG (H. R.), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, zum ersten Mal vollständig hrsg. u. m. Einleitung, Anmerkungen und Glossar versehen von H. R. Lang, Halle 1894.
- Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d'Amors*, avec traduction par d'Aguilar et d'Escouloubre, revue par Gatién-Arnoult, dans: *Monuments de la littérature romane depuis le XIV<sup>e</sup> siècle*, publiés par G.-A., t. I-III, Paris et Toulouse s. d.
- LIETZMANN (H.), *Lateinische altkirchliche Poesie, Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen*, n<sup>o</sup> 47/49, Berlin 1938.
- MARCABRU, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, éd. par J.-M.-L. Dejeanne, *Bibl. Mérid.*, 1<sup>re</sup> série, XII, Toulouse 1909.
- MENÉNDEZ PELAYO (M.), *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IV (vol. XX de l'Edición nacional de las obras completas de M. P.), Santander 1944.
- MEYER (P.), *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français*, Paris 1877.
- MOINE DE MONTAUDON, *Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon*, éd. par O. Klein, *Ausgaben und Abhandl. aus dem Gebiete der romanischen Philologie* ver. von E. Stengel, n<sup>o</sup> VII, Marbourg 1885.
- MONACI (E.), *Canti antichi portoghesi*, Imola 1873 (publ. « per nozze »).
- *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello 1912.
- MONTEVERDI (A.), *Testi volgari italiani anteriori al duecento, Testi romanzi per uso delle scuole a cura di G. Bertoni*, n<sup>o</sup> III, Rome 1935.
- NUNES (J. J.), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica, 3 vol., Coimbra 1926-1928.
- PAULET DE MARSEILLE, E. Levy, *Le troubadour Paulet de Marseille, Revue des langues romanes*, XXI (1882), p. 261-289.
- PEIRE VIDAL, *Les poésies de Peire Vidal*, éd. par J. Anglade, *Les classiques français du moyen âge*, n<sup>o</sup> 11, Paris 1923.
- Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, E. Koschwitz, *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel*, ein altfranz. Heldengedicht, *Altfranz. Bibl.*, II, Heilbronn 1883.
- PHÈDRE, *Fables*, éd. par A. Brenot, *Collection G. Budé*, Paris 1923.
- Poetae Latini Aevi Carolini*, t. IV, fasc. II-III, éd. par K. Strecker dans *Monumenta Germaniae historica*, Berlin 1923.
- PRUDENCE, *Œuvres*, éd. par M. Lavarenne, *Collection G. Budé*, Paris, t. I, 1943; t. IV, 1951.
- SERVIVS, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, éd. par G. Thilo et H. Hagen, vol. 3, Leipzig 1887.

- SPANKE (H.), *Eine altfranz. Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX, Rom. Bibl., XXII, Halle 1925.*
- TIBAUT DE CHAMPAGNE, *Les Chansons de Tibaut de Champagne, roi de Navarre, éd. par A. Wallensköld, Soc. des anc. textes français, Paris 1925.*
- UC DE SAINT-CIRC, *Poésies, publiées... par A. Jeanroy et J.-J. Salverda de Grave, Bibl. Mérid., 1<sup>re</sup> série, XV, Paris 1912.*
- VIRGILE LE GRAMMAIRIEN, *Virgillii Maronis Grammatici Opera, éd. par I. Huemer, Leipzig 1886.*
- WACKERNAGEL (W.), *Altfranzösische Lieder und Leiche aus Hss. zu Bern und Neuenburg, Bâle 1846.*
- WAGNER (M. L.), *Südsardische Trutz- und Liebes-, Wiegen- und Kinderlieder, Beihefte zur Zeitsch. für rom. Phil., Heft 57, Halle 1914.*

#### Etudes

- APPEL (C.), *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, Beihefte zur Zeitsch. f. rom. Phil., Heft 81, Halle 1934.*
- BARRERA (C.), *El alejandrino castellano, Bull. Hisp., XX (1918), p. 1-26.*
- BARTSCH (K.), *Ein keltisches Versmass im Provenzalischen und Französischen, Zeitsch. f. rom. Phil., II (1878), p. 195-219.*
- BECK (J. B.), *Die Melodien der Troubadours, Strasbourg 1908.*
- BECKER (Ph. Aug.), *Vom christlichen Hymnus zum Minnesang, Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, LII (1932), p. 1-39 et 145-177.*
- *Die Anfänge der romanischen Verskunst, Zeitsch. f. franz. Sprache und Literatur, LVI (1932), p. 257-323.*
- *Der Planctus auf den Normannenherzog Wilhelm Langschwert (942), ibid., LXIII (1940), p. 190-197.*
- *Vom Kurzlied zum Epos, ibid., LXIII (1940), p. 299-341.*
- BEDIER (J.), *La Chanson de Roland, commentaires, Paris 1927.*
- BERENGO (G.), *Trattato della versificazione italiana, 3 vol., Venise 1854.*
- BERTONI (G.), *La più antica versificazione italiana, Giorn. stor. della letteratura italiana, 113 (1939), p. 256-261.*
- BOISSIER (G.), *La fin du paganisme, 7<sup>e</sup> éd., 2 vol., Paris 1891.*
- BURGER (A.), *Les vers de la duchesse Dhuoda, Mélanges Marouzeau, p. 85-102, Paris 1948.*
- *De Virgile à Guillaume IX, histoire d'un mètre, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XIII (1951), p. 7-25 et 121-136.*
- CASELLA (M.), *Endecasillabi di dodici sillabe? Studi danteschi, XXIV (1939), p. 79-109.*
- CASINI (T.), *Sulle forme metriche italiane, Florence 1884.*
- CESAREO (G. A.), *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi, 2<sup>e</sup> éd., Palerme 1924.*
- CHATELAIN (H.), *Recherches sur le vers français au XV<sup>e</sup> siècle, rimes, mètres et strophes, Paris 1907.*

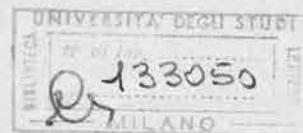
- COURCELLE (P.), *Commodien et les invasions du V<sup>e</sup> siècle, Revue des Etudes Latines, XXIV (1946), p. 227-246.*
- DIEZ (F.), *Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie, Bonn, 1863.*
- FITZMAURICE-KELLY (J.), *Littérature espagnole, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1921.*
- FLAMINI (Fr.), *Notizia storica dei Versi e Metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri, Livourne 1942.*
- FOULCHE-DELBOSC (R.), *Etude sur le Laberinto de Juan de Mena, Revue Hispanique, IX (1902), p. 75-138.*
- FRAENKEL (E.), *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers, Berlin 1928.*
- FRANK (I.), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours, t. I, Bibl. des Hautes Etudes, fasc. 302, Paris 1953.*
- FURMAN SAS (L.), *The noun declension system in merovingian latin, Paris 1937.*
- GALLI (G.), *I disciplinati dell' Umbria del 1260, Giornale stor. della lett. italiana, supplemento 9 (1906).*
- GAUTIER (L.), *Les Epopées françaises, 2<sup>e</sup> éd., vol. I, Paris 1878.*
- GEROLD (Th.), *La Musique au Moyen Age, Les classiques français du moyen âge, n<sup>o</sup> 73, Paris 1932.*
- GROOT (A. W. DE), *Der Rhythmus, Neophilologus, XVII (1932), p. 81-100, 177-197 et 241-265.*
- GUARNERIO (P. E.), *Manuale di versificazione italiana, Gênes 1893.*
- HANSEN (Fr.), *Zur spanischen und portugiesischen Metrik, Verhandlungen des deutschen wissenschaftlichen Vereins zu Santiago de Chile, Bd. IV, Santiago 1899, p. 141-204.*
- *Zur lateinischen und romanischen Metrik, Valparaiso 1901.*
- *Los metros de los cantares de Juan Ruiz, tirage à part des Anales de la Universidad de Chile, 1902.*
- *El arte mayor de Juan de Mena, tirage à part des Anales de la Universidad de Chile, 1906.*
- HAVET (L.), *Cours élémentaire de métrique grecque et latine, rédigé par Louis Duvau, 5<sup>e</sup> éd., Paris, s. d.*
- JEANROY (A.), *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age, Etudes de littérature française et comparée suivies de textes inédits, Paris 1889.*
- *La poésie lyrique des troubadours, 2 vol., Paris 1934.*
- KAWCZYNSKI (M.), *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes, Paris 1889.*
- LAPA (R.), *Das Origens da poesia lirica em Portugal na Idade-media, Lisbonne 1929.*
- LE COULTRE (J.), *La prononciation du latin sous Charlemagne, Mélanges Nicole, p. 313-334, Genève 1905.*
- LECOY (F.), *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita, Paris 1938.*
- LE GENTIL (P.), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, 2 vol., Rennes 1949-1953.*
- LIUZZI (F.), *Profilo musicale di Jacopone, tirage à part de la Nuova Antologia, septembre 1931.*

- LOT (F.), *A quelle époque a-t-on cessé de parler latin*, tirage à part du *Bulletin Du Cange*, t. VI (1931).
- LOTE (G.), *Histoire du vers français*, tome I, première partie: *Le moyen âge, I. Les origines du vers français. Les éléments constitutifs du vers: la césure; la rime; le numérisme et le rythme*, Paris 1949.
- LOUIS (R.), *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, 2 vol., Auxerre 1947.
- MARGUERON (Cl.), *Note sur l'oscillation syllabique dans la poésie italienne du XII<sup>e</sup> siècle*, *Neophilologus*, XXXV (1951), p. 80-91.
- MAROUZEAU (J.), *Traité de stylistique latine*, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1946.
- MAUS (F. W.), *Peire Cardenals Strophensbau in seinem Verhältniss zu dem anderer Trobadors*, *Ausgaben und Abhandl. aus dem Gebiete der roman. Philol.* veröffentlicht von E. Stengel, V, Marbourg. 1884.
- MEILLET (A.), *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, 4<sup>e</sup> éd., Paris 1938.  
— *Compte rendu de Nicolau, L'Origine du «cursus» rythmique*, *Bull. de la Société de Linguistique de Paris*, XXXI (1931), p. 104-107.
- MEYER (P.), *Marcabrun, Romania*, VI (1877), p. 119-129.
- MEYER (W.), *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, 3 vol., Berlin 1905-1936.
- MONACI (E.), *Sulla strofa del Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, *Rivista di Filologia romanza*, II (1875), p. 113-116.
- MONTEVERDI (A.), *I primi endecasillabi italiani*, *Studi romanzi*, XXVIII (1939), p. 141-154.
- MOREL-FATIO (A.), *L'arte mayor et l'hendécasyllabe*, *Romania*, XXIII (1894), p. 209-231.  
— *Textes castillans inédits du XIII<sup>e</sup> siècle*, *Romania*, XVI (1887), p. 364-382.
- MUSSAFIA (A.), *Sull'antica metrica portoghese*, *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie in Wien*, t. 133 (1896), Abh. X.
- NAETEBUS (G.), *Die nicht-lyrischen Strophensformen des Altfranzösischen*, Leipzig 1891.
- NICOLAU (M. G.), *L'origine du «cursus» rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, *Collection d'études latines*, V, Paris 1930.
- NOAC (F.), *Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik*, *Ausgaben und Abhandl. aus dem Gebiete der roman. Philol.* veröffentlicht von E. Stengel, XCVIII, Marbourg 1899.
- NORBERG (D.), *L'origine de la versification latine rythmique*, *Eranos*, L (1952), p. 83-90.  
— *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*, *Studia latina Holmiensia*, II, Stockholm, 1954.
- NOUGARET (L.), *Les fins d'hexamètre et l'accent*, *Revue des Etudes Latines*, XXIV (1946), p. 261-271.  
— *Traité de métrique latine classique*, Paris 1948.
- OTTEN (G.), *Über die Caesur im Altfranzösischen*, Greifswald 1884.
- OVIDIO (Fr. D'), *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milan 1910.  
— *Studi sulla più antica versificazione francese*, *Mem. della Reale Accad. dei Lincei, Classe di scienze morali, stor. e filol.*, vol. XVI (1920), fasc. 4.
- PARIS (G.), *Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rythmique*, Paris 1866.  
— *La versification irlandaise et la versification romane*, *Romania*, IX (1880), p. 184-191.  
— *Mélanges linguistiques*, publiés par Mario Roques, Paris 1905-1909.
- PELLEGRINI (S.), *Il Sirventese dei Geremei e Lambertazzi*, *Atti e Mem. della R. Dep. di Storia Patria per le prov. di Romagna*, 3a serie, IX, p. 22-71 et 181-224; X, p. 95-140 (1891-1892).
- MÉNENDEZ PIDAL (R.), *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid 1896.  
— *Elena y María*, *Revista de Filologia Española*, I (1914), p. 52-96.  
— *Roncesvalles*, *ibid.*, IV (1917), p. 105-204.  
— *Poesia araba e poesia europea ed altri saggi*, trad. de E. Ruggiero, Bari 1949.
- ROCHAT (A.), *Etude sur le vers décasyllabe*, *Jahrb. für Roman. und Englische Literatur*, XI (1870), p. 65-93.
- SCHANZ (M.), *Geschichte der römischen Litteratur*, t. IV, I, 2<sup>e</sup> éd., Munich 1914; II, Munich 1920.
- SCHMIDT (J.), *Le rythme du vers français*, *Archivum romanicum*, XXII (1938), p. 364-371.
- SCHMITT (J.), *La Metrica di Frà Jacopone*, *Studi medievali*, I (1905), p. 513-560.  
— *Il verso de arte mayor*, *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei, Classe di Scienze morali, etc.*, XIV (1905), p. 109-133.
- SERRETTE (M.), *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel canzoniere del Petrarca*, Milan 1938.  
— *L'interferenza ritmica nell'endecasillabo dal Petrarca ai Moderni*, *Aevum*, XIV (1940), p. 385-440.
- SESINI (U.), *Discussion de Beck, Die Melodien der Troubadours*, à l'occasion de sa traduction italienne, *Studi medievali, N. S.*, XI (1938), p. 210-223.  
— *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Bibl. Ambrosiana*, *ibid.*, XII (1939), p. 1-101.  
— *Il Verso neolatino nella Ritmica musicale*, *Convivium*, X (1938), p. 481-502.  
— *L'endecasillabo*, *ibid.*, XI (1939), p. 545-570.
- SPANKE (H.), *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik...*, *Abh. der Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen, Phil. Hist. Kl.*, dritte Folge, 18, Berlin 1936.  
— *Zur Formenkunst des ältesten Troubadours*, *Studi medievali, N. S.*, VII (1934), p. 72-84.  
— *Volkstümliches in der altfranz. Lyrik*, *Zeitsch. f. rom. Phil.*, LIII (1933), p. 258-286.
- SPOERRI (Th.), *Wie Dantes Vers entstand*, *Vox romanica*, II (1937), p. 369-393.
- STENGEL (E.), *Romanische Verslehre*, dans *Grundriss der romanischen Philologie*, II. Band, I. Abt., p. 1-96, Strasbourg 1902.

- SUCHIER (H.), *Der Troubadour Marcabru, Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*, XIV (1875), p. 117-160 et 273-310.
- SUCHIER (W.), *Die Entstehung des mittellateinischen und romanischen Verssystems, Romanistisches Jahrbuch*, III (1950), p. 529-563.
- *Die Anfänge des französischen achtsilbigen Verses, Romanische Forschungen*, LXV (1954), p. 345-359.
- *Französische Verslehre auf historischer Grundlage, Sammlung kurzer Lehrbücher der roman. Spr. und Lit.*, 14, Tubingue 1952.
- THOMAS (W.), *Le décasyllabe roman et sa fortune en Europe, Trav. et Mém. de l'Université de Lille*, nouvelle série, fasc. 4, Lille 1904.
- TOBLER (A.), *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par K. Breul et L. Sudre, avec une préface par G. Paris, Paris 1885.
- HENRIQUEZ UREÑA (P.), *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid 1920.
- *El endecasílabo castellano, Revista de Filología Española*, VI (1919), p. 132-157.
- VERRIER (P.), *Le vers français, formes primitives, développement, diffusion*, 3 vol., Paris 1931-1932.
- *Questions de métrique française, Zeitsch. f. fr. Spr. u. Lit.*, LVIII (1934), p. 425-436.
- VON DER MÜHLL (P.), *Der Rhythmus im antiken Vers, Vortrag...*, 46. Jahrb. des Vereins schweizer. Gymnasiallehrer (1918), p. 22-41.
- VOSSLER (K.), *Die Dichtungsformen der Romanen*, herausgegeben von A. Bauer, Stuttgart 1951.
- VROOM (H.), *De Commedianti metro et syntaxi annotationes*, Utrecht 1917.
- WOLF (F.), *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen National-literatur*, Berlin 1859.
- ZINGARELLI (N.), *Il Boezio provenzale...*, *Rendiconti del R. Istit. Lombardo*, ser. II, LIII (1920), p. 193-221.

## ABRÉVIATIONS

- Audiau : J. Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Age*, Paris 1923.
- A.h. : *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig 1886-1922.
- Buech. : F. Buecheler, *Carmina latina epigraphica*, Leipzig 1895-1897.
- C. Ajuda : *Cancioneiro da Ajuda*, éd. de C. Micaëlis de Vasconcellos, Halle 1904.
- C.B. : *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, publicado nelle parti che completano il codice vaticano 4803 da E. Molteni, Halle 1880.
- C.S.M. : *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*, Madrid 1889.
- Frank : I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, t. I, Paris 1953.
- Jeanroy, *Origines* : A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age*, Paris 1889.
- Meyer, *Ges. Abh.* : W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, 3 vol., Berlin 1905-1936.
- P.A.C. : *Poetae Latini Aevi Carolini*, dans *Monumenta Germaniae historica*.
- P.C. : A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt... von H. Carstens, Halle 1933.
- R.u.P. : K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870.
- R. V. B. : Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais, und Balladen...*, t. I, Dresde 1921, t. II, Göttingen 1927.
- Vat. : *Il canzoniere portoghese della Biblioteca vaticana*, éd. par E. Monaci, Halle 1875.



## TABLE DES MATIÈRES

	Page
AVANT-PROPOS . . . . .	7
INTRODUCTION . . . . .	8
Plan et méthode, p. 8-9. Rapport du vers et de la mélodie, p. 9-13. Le mètre et le vers, p. 13-19.	
PREMIÈRE PARTIE	
Description comparative des principaux vers romans.	
CHAPITRE I. Le vers de 10 . . . . .	20
Le décasyllabe en France, p. 20-25. L' <i>endecasillabo</i> italien, p. 25-28. Le vers de 10 en Espagne et au Portugal, p. 28. Conclusion, p. 29.	
CHAPITRE II. L' <i>arte mayor</i> . . . . .	30
L' <i>arte mayor</i> en Espagne, p. 30-39. L' <i>arte mayor</i> au Portugal, p. 39-41. L' <i>arte mayor</i> en Italie, p. 42-43. L' <i>arte mayor</i> en France, p. 43-45. Conclusion, p. 45-46.	
CHAPITRE III. L'alexandrin . . . . .	47
L'alexandrin en France, p. 47-48. L'alexandrin en Espagne, p. 48. L'alexandrin en Italie, p. 49. Le vers de forme 8 + 6 en France, p. 50. Le vers de forme 8 + 8 en France, p. 50-51. L'octosyllabe, p. 51. Le vers de 6, p. 51-52. Conclu- sion, p. 52-53.	
CHAPITRE IV. Le vers de 11 . . . . .	54
Le vers de 11 en France, p. 54-57. Le vers de 11 en Espagne, p. 57. Le vers de 11 au Portugal, p. 57-59. Conclusion, p. 59-60.	
CHAPITRE V. Les vers de 13 et de 15 . . . . .	61
Le vers de 13 en France, p. 61-63. Le vers de 13 en Italie, p. 63. Le vers de 13 au Portugal, p. 63. Conclusion, p. 63. Le vers de 15 en France, p. 63-64. Le vers de 15 en Espagne, p. 64.	

	Page
CHAPITRE VI. La strophe de Guillaume IX . . . . .	65
La strophe de Guillaume IX en provençal, p. 65-68. La strophe de Guillaume IX en vieux français, p. 68-75. La strophe de Guillaume IX en espagnol, p. 75-77. La strophe de Guillaume IX en gallégo-portugais, p. 78-80. Conclusion, p. 80-81.	

## SECONDE PARTIE

Des vers latins aux principaux vers des langues romanes.

### PREMIÈRE SECTION

Passage du vers quantitatif au vers accentuel . . . . .	82
Le dimètre iambique d'Ambroise, p. 83-87. Le dimètre iam- bique quantitatif d'Ambroise à Grégoire le Grand, p. 87-88. Le trimètre iambique quantitatif d'Hilaire à Eugène de Tolède, p. 88-91. Le dimètre iambique accentuel d'Auspicius de Toul, p. 91-92. Passage du dimètre iambique quantitatif au dimètre iambique accentuel, p. 92-99. L'hexamètre de Com- modien, p. 100. Témoignage de Sacerdos, p. 100-102. La perte des oppositions quantitatives ne s'est pas réalisée par- tout à la même époque, p. 102-103. Témoignage de Bède, p. 103-106. Conclusion, p. 106.	

### SECONDE SECTION

Des vers accentuels du roman commun aux vers romans . . .	107
CHAPITRE I. Du trimètre iambique au vers de 10 . . . . .	107
Du trimètre iambique quantitatif aux deux types accentuels, p. 107-110. Les deux hymnes <i>Audite omnes uersum uerum</i> <i>magnum, Adonai magne et mirabilis</i> et les différents vers accen- tuels issus du trimètre iambique accentuel, p. 110-114. Le trimètre iambique accentuel, origine du vers de 10, p. 114-118. La strophe de l' <i>Alexis</i> , p. 118-119. Le vers de 10 césuré après la 6 <sup>e</sup> syllabe, p. 120-121.	
CHAPITRE II. De l'asclépiade mineur au vers d' <i>arte mayor</i> . .	122
De l'asclépiade mineur quantitatif à l'asclépiade mineur accentuel, p. 122-127. L'asclépiade mineur accentuel influence le trimètre iambique accentuel, p. 127-128. L'asclépiade mineur accentuel, origine de l' <i>arte mayor</i> , p. 128-129. Conclu- sion, p. 130.	

	Page
CHAPITRE III. Du double dimètre iambique à l'alexandrin . . .	131
<p style="margin-left: 2em;">Du double dimètre iambique quantitatif au double dimètre iambique accentuel, p. 131-134. Le double dimètre iambique accentuel, origine de l'alexandrin, p. 134-135. Le double dimètre iambique accentuel prononcé « à la française », origine du vers 8 + 8, p. 135-136. Le vers de forme 8 + 6, p. 136-137. Conclusion, p. 137.</p>	
CHAPITRE IV. Du tétramètre trochaïque catalectique au vers de 13 . . . . .	138
<p style="margin-left: 2em;">Du tétramètre trochaïque catalectique quantitatif au tétramètre trochaïque catalectique accentuel, p. 138-143. Le tétramètre trochaïque catalectique, origine du vers de 13, p. 143-145. L'origine du vers de 15, p. 145-146.</p>	
CHAPITRE V. De l'hexamètre dactylique au vers de 11 . . . .	147
<p style="margin-left: 2em;">De l'hexamètre accentuel à nombre variable de syllabes à l'hexamètre accentuel isosyllabique, p. 147-150. Le pentamètre accentuel, p. 150-151. L'<i>Ymnum in natale martirum</i>, p. 151-153. Le <i>Congregauit nos</i> et le <i>Hic est dies</i>, p. 153-154. L'hexamètre accentuel de Dhuoda, p. 155-156. L'hexamètre accentuel, origine du vers de 11, p. 156-158. La strophe de l'<i>Ymnum in natale martirum</i>, origine de la strophe de Guillaume IX, p. 158-159.</p>	
CONCLUSION . . . . .	160
APPENDICE . . . . .	173
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	177
ABRÉVIATIONS . . . . .	185